

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS E ECONÔMICAS
FACULDADE NACIONAL DE DIREITO

CACIQUEANDO DIREITOS: SAMBANDO COM A CULTURA DE FRESTAS DO
CACIQUE DE RAMOS

ADRIANO MACHADO LEANDRO PINTO

RIO DE JANEIRO
PÓS-PLE

ADRIANO MACHADO LEANDRO PINTO

**CACIQUEANDO DIREITOS: SAMBANDO COM A CULTURA DE FRESTAS DO
CACIQUE DE RAMOS**

Monografia de final de curso, elaborada no âmbito da graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como pré-requisito para obtenção de grau de Bacharel em Direito, sob a orientação da **Profa. Dra. Julia Ávila Franzoni.**

**RIO DE JANEIRO
PÓS-PLE**

CIP - Catalogação na Publicação

Pc Pinto, Adriano Machado
 CACIQUEANDO DIREITOS SAMBANDO COM A CULTURA DE
FRESTAS DO CACIQUE DE RAMOS / Adriano Machado
Pinto. -- Rio de Janeiro, 2021.
 66 f.

 Orientador: Júlia Ávila Franzoni.
 Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
Nacional de Direito, Bacharel em Direito, 2021.

 1. Cacique de Ramos. 2. Direitos. 3. Cacofonias
Jurídico-Espaciais. 4. Samba. I. Franzoni, Júlia
Ávila, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

ADRIANO MACHADO LEANDRO PINTO
ADRIANO MACHADO LEANDRO PINTO

**CACIQUEANDO DIREITOS: SAMBANDO COM A CULTURA DE FRESTAS DO
CACIQUE DE RAMOS**

Monografia de final de curso, elaborada no âmbito da
graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como pré-requisito para obtenção do grau de
bacharel em Direito, sob orientação da **Profa. Dra. Julia
Ávila Franzoni.**

Data da Aprovação: __/__/____.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Julia Ávila Franzoni.

Membro da Banca

Membro da Banca

Membro da Banca

**RIO DE JANEIRO
PÓS-PLE**

*A morte, benze o espírito
A brisa, traz a música
Que na vida é sempre a luz mais forte
Ilumina a gente além da morte
(Paulo Cesar Pinheiro/ João Nogueira)*

*Porque cantar parece com não morrer
É igual a não se esquecer
Que a vida é que tem razão
(Ednardo/Climério)*

AGRADECIMENTOS,

nunca fui muito bom nisso – meu estilo sempre foi mais o tácito e implícito, mas como tenho uma seção inteira, vou me aproveitar do momento para uma série de agradecimentos:

Primeiro, agradeço aos meus pais por tudo: pela criação, pelos sacrifícios, pela cultura de botequim, pela paciência; tenho a certeza de que foram e de que são centrais na minha formação (fora que se acaso eles não se vissem logo em primeiro nessa lista, a minha mãe ia arrancar meu fígado). Também agradeço à grande família que me criou, meu irmão, tios, tias, avôs, avó, primos; eu tenho a sorte de ter uma família gigante e próxima. Em especial ao meu Tio Luiz, espécie de segundo pai, que consciente ou inconscientemente teve bastante influencia no meu tema de monografia.

Em seguida, aos meus amigos, a turma do Só Treta (uma vantagem de grupos do whatsapp é que eu não vou precisar me referir a vocês como ‘pessoal do ensino médio’). Acredito que tive a experiência de liberdade própria da faculdade já no ensino médio e muito por causa de vocês – talvez por isso tenha chegado já meio amargurado na FND. Também à todos que tocaram comigo por algum lugar – em especial Ale e Pedro, o *power trio* que nunca aconteceu, e aos que dividiram comigo uma quadra, uma mesa de bar ou algum momento bom.

À Cris e Krishna, o mais perto que um cara introspectivo tem de confidentes. Eu seria muito mais perdido ainda se não fosse os conselhos, esporros e conversas com vocês, apesar da Krishna só me colocar em furada.

À Patrulha, os que tomam esporros comigo ou são o motivo deles, Lucas, meu escudeiro na FND, Ale, Miroma, Castelar, Gerd, Maça, Vitor, Felipinho Mascote, Pedrinho, Breno, Vh, Arthur, Hugo e Indio, vocês ajudam a deixar essa maluquice toda suportável, obrigado. Aproveitando o parágrafo de vocês, vou agradecer aos nossos botequins (até aos que eu não gosto), mais uma vez cometendo a injustiça das citações: Columbinha, Bar Madrid, Pink, Ximeninho, Cervantes, Baixo Glória (que sempre chamei de bar do Davi por causa do garçom de lá e tive que achar no google o nome fantasia do estabelecimento) e outros conhecidos e os que a gente ainda vai conhecer.

Agradeço à música também, minha grande inspiração e amiga e a todos aqueles que me tocam o coração com palavras e melodias. Aproveito esta parte para fazer um agradecimento aos artistas que fazem essa magia possível, com especial homenagem aos que partiram por conta da COVID-19, pelos nomes dos grandes Ubirany e Aldir Blanc.

Por fim, agradeço à minha orientadora, Julia Ávila Franzoni, que embarcou nesse projeto comigo, acreditou que essa jaca ia sair e foi fundamental para a monografia e para que eu pudesse ter orgulho do trabalho.

RESUMO

Este trabalho toca e tece um exercício imaginativo sobre o Direito, inspirado na ideia de cacofonias jurídico-espaciais e nas performances do samba. Para tanto, inspira-se na formação, nos desfiles e nas atividades do bloco de carnaval Cacique de Ramos, na sua cultura de frestas, bem como nos aspectos da revolução estética operada nos pagodes às quartas-feiras, na sede da agremiação. A partir dos encontros, das simultaneidades, dos conflitos, das cacofonias criadas e proporcionadas pelas estórias, faz-se uso de categorias cantadas pela experiência do Cacique de Ramos, as organizando em três “blocos de embalo”. A tentativa é testar e imaginar práticas, usos e ferramentas para se trabalhar, cantar e pensar o Direito (e os direitos) e suas interações sociais por meio de uma perspectiva sincopada, ruidosa e encantada, criadas pelas “culturas de f(r)estas”.

PALAVRAS-CHAVE: CACIQUE DE RAMOS; DIREITOS; CACOFONIAS JURÍDICO-ESPACIAIS; SAMBA

ABSTRACT

This study pursues an imaginative play about the Law, inspired by the concept of spatial-legal cacophonies and the samba performances. Therefore, using as parameter the phenomenon of the creation, the parades, and the activities on the headquarters of the carnival association Cacique de Ramos and in its marginal culture, as well by aspects of the aesthetic revolution that took place on the Wednesday pagodes on the association. From those meetings, coincidences, conflicts, cacophonies and creatives potentials generated by the stories, uses categories, created from certain points of the experience from Cacique de Ramos and organized by blocs (term that is used to define one of Rio de Janeiro's type of carnival parade). The attempt is to test and imagine practices, uses, and tools to work, sing and think the Law and its social interactions, through a syncopated, noisy and enchanted perspective created by marginal cultures.

KEYWORDS: CACIQUE DE RAMOS; LAW; SPATIAL-LEGAL CACOPHONIES; SAMBA

SUMÁRIO

	10
PEÇO LICENÇA	11
A IALORIXÁ, O BOÊMIO E O CACIQUE	14
A RUA, A QUADRA E A TAMARINEIRA	29
A RODA, O PARTIDO E O PAGODE	45
MAIS UM POUCO VAI CLAREAR	62
REFERÊNCIAS	64

PEÇO LICENÇA

Se você tem uma ideia incrível
É melhor fazer uma canção
Está provado que só é possível
Filosofar em alemão
(Caetano Veloso)

Me chamo Adriano Machado Leandro Pinto, tenho 26 anos, nascido em Inhaúma, subúrbio do Rio de Janeiro onde moro até hoje e de onde herdei e adquiri algumas características: vascaíno (time do subúrbio por excelência), desbocado e que não resiste aos botequins mais vagabundos.

Criado em uma espécie de vila familiar construída por meus avós paternos onde moravam cinco de seus seis filhos, alguns com cônjuges e outros com netos, fui criado pelos meus pais, tios, tias e avós a partir de uma multiplicidade de hierarquias, saberes, lições e histórias. Em recordações e simbologias carnavalescas estão churrascos familiares, desfiles, apurações, o medo do Diabão de Inhaúma, figura constante no carnaval do bairro, e histórias dos embates do Cacique de Ramos com o Bafo da Onça, sobretudo por influência de um dos tios mais fascinado pela cultura do carnaval.

Não venho de uma família de músicos, apesar de notar alguma musicalidade não explorada em minha mãe. A música que sempre foi central no cotidiano familiar, acompanhando muitas festas e churrascos – utilizando a acepção deste trabalho, pode-se dizer que aconteciam pequenos *pagodes* com uma frequência quase semanal –, sempre foi algo muito importante para a minha construção subjetiva e socialização. Recém-completada uma década de vida, ganhei meu primeiro violão e comecei a ter aulas; mas meus pais, dentro do pragmatismo suburbano de classe média, sempre faziam questão de afirmar a atividade como *hobby*. Lembro até hoje que tinham certo medo de que eu resolvesse seguir alguma carreira musical e não fosse fazer faculdade, que eles enxergavam com a deferência e admiração próprias daqueles que não tiveram a oportunidade de cursar – injustiça que parcialmente está sendo corrigida, pois minha mãe está cursando a faculdade de letras.

Fiz ensino médio e técnico em química de alimentos, cheguei até a estagiar como técnico durante um ano em uma fábrica de amendoins em Piedade, mas, sem saber muito como e por que, um pouco ao estilo do Doutor Bebum de Nei Lopes, por culpa de um traçado – aqui um pouco mais metafórico do que etílico – fui estudar direito na Faculdade Nacional de Direito, contudo, sem a maestria e influência do caboclo Rui Barbosa. E tive boas experiências na faculdade, algumas aulas inspiradoras, outras nem tanto, dois estágios com ótimos ambientes, apesar de ver em noticiários diversos momentos de instabilidade institucional, enfraquecimento de instituições, menosprezo por direitos humanos e de minorias etc., durante o período da faculdade, o que culminou em um certo desânimo.

Com a chegada da pandemia da Covid-19, isolado, entrei em um momento de inflexão que culminou na minha saída do estágio e me fez rever o que fazia sentido para o meu momento e para o que eu acredito. Nessa toada e, como sempre, embalado pela música, resolvi trocar o tema da minha monografia para algo que tocasse e ressoasse em mim.

Além da memória coletiva do Cacique de Ramos, o subúrbio, pelo menos a minha parte dele e da forma como eu fui criado, também é profundamente influenciado pelo movimento do Fundo de Quintal e seus desdobramentos para formação de uma linguagem, subjetividade e subjetivação, de forma mais simples.

Ainda, adicionando mais um componente saudosista, o desfile do bloco do Cacique de Ramos na Av. República do Chile, do carnaval de 2020, foi um dos últimos atos com meus amigos antes que a pandemia tomasse conta das rotinas e vidas.

São dessas camadas memoriais e afetivas que formam a minha subjetividade, compreensão e forma de pensar o mundo que surge o presente tema, como uma tentativa de reanimar, ou melhor, reembalar meu interesse pelo direito e pelas formas jurídicas através da experimentação estética.

Uma tríade (o agrupamento de três notas) é a condição mínima para a formação de um acorde. Essas notas são separadas por intervalos expressivos que formam sons característicos, por vezes harmônicos, por vezes dissonantes. Por exemplo: um Acorde maior é formado pela nota Tônica, nota que dá nome ao acorde, pela Terça Maior, nota com um intervalo de terça para a nota fundamental, e pela Quinta Justa, nota com intervalo de quinta para a nota

fundamental. Um acorde maior tende a soar de forma harmônica e confortável aos ouvidos, porém estes intervalos entre notas são cambiáveis, gerando por vezes acordes dissonantes. É importante notar também que da relação entre o acorde e a tonalidade da música, criam-se dissonâncias e consonâncias. De modo que ao optar pela separação tópica em tríades, o objetivo é se utilizar dessa lógica de inter-relação entre os componentes da tríade, bem como da relação entre o acorde formado e a música (aqui o Direito) para lançar pistas sobre a relação cacofônica do Direito e do fenômeno do Cacique de Ramos.

Recém embalado pelas referências da Geografia Jurídica Crítica, sobretudo do artigo “Geografia jurídica tropicalista: a crítica do materialismo jurídico espacial” e da tese de doutorado “O direito & o direito: estórias da Izidora contadas por uma fabulação jurídico-espacial”, de Julia Ávila Franzoni, venho pensando sobre o que autora denomina de cacofonias jurídico-espaciais de maneira articulada à música como performance.

Levo em consideração, ainda, a acepção de ruído e de síncope, a partir de Bernardo Oliveira, não como acidentes ou distúrbios na transmissão da mensagem musical, o que seria mais próprio de uma abordagem da semiótica euro-saxã¹, mas como dinâmicas latentes da musicalidade afrodiaspórica, na qual o samba está inserido, que abre caminhos para uma percussividade e comunicabilidade sincopada fundamental para a lógica das maneiras em que essa música é produzida.

O experimento do presente trabalho busca pensar estas cacofonias por meio de processos das ruas, das quadras, mais especificamente do Cacique de Ramos, utilizando os acontecimentos para construir simbologias que possam ser utilizadas como ferramentas epistêmicas para se pensar o fenômeno jurídico.

¹ "A Dança Vem Antes. A Música 'Olha' E Toca": A Palavra Percussiva Na Canção Brasileira

A IALORIXÁ, O BOÊMIO E O CACIQUE

A criação do surdo de terceira deveria ser ensinada nas escolas. O problema é que somos educados não apenas para ignorar, mas para desprezar as culturas de síncope, aquelas que subvertem ritmos, rompem constâncias, acham soluções imprevisíveis e criam maneiras imaginativas de ser preencher o vazio do som e da vida com corpos e cantos”

(Luiz Antonio Simas, O Corpo Encantado nas Ruas)

“SÍNCOPA. Na linguagem musical, deslocamento da acentuação de um tempo rítmico para antes ou depois da parte que naturalmente deveria ser acentuada; articulação de um som “na parte fraca de um tempo ou compasso, prolongando-se pela parte forte do seguinte (Houaiss e Villa, 2001). Característica mais notória das músicas de origem africana nas Américas, é a sincopa que produz o balanço rítmico típico do samba. (Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, Dicionário Social do Samba)”.



Seu Domingos e Dona Conceição Dançam na Sala de Casa, 1983. Fonte:
<https://www.facebook.com/centrodememoriacaciqueramos/posts/602465830288542>

Conceição de Souza Nascimento, Dona Conceição como era comumente conhecida, nasceu na cidade de São João Del Rei em Minas Gerais. Realizou seus primeiros estudos em um colégio de freiras, onde sofreu maus tratos e até castigos físicos por já manifestar

vocações religiosas que as freiras interpretavam de forma preconceituosa, o que, por desconhecimento da natureza das manifestações, ocasionou certa preocupação com a saúde de Conceição. Somente anos mais tarde, já no Rio de Janeiro, a partir da orientação de um amigo de Albertina, sua mãe, Dona Conceição passou a frequentar centros de Umbanda.

Posteriormente, aos quatorze anos de idade, viaja para a Bahia e fica no Gantois, onde é iniciada nos estudos do Candomblé e, após um ano de preparo, se torna uma das primeiras filhas de santo da Mãe Menininha do Gantois, importante Ialorixá brasileira que inclusive, foi homenageada pela escola de samba G.R.E.S Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1976 – o desfile sobre Mãe Menininha ficou na terceira colocação naquele ano. Ao retornar para o Rio de Janeiro, Dona Conceição continua seus estudos e abre um terreiro de Umbanda em Nova Iguaçu, chamado Centro Espírita São Jerônimo sem, contudo, deixar de realizar viagens periódicas à Bahia para o estudo do Candomblé. Sua trajetória plural e sua marca serão fundamentais na feitura do Cacique de Ramos, como veremos.

A multiplicidade de fontes e a confusão, no sentido da mistura, foram o emaranhado de saberes e encantamentos de Dona Conceição: com educação inicial no catolicismo, onde sofria constantes abusos, passando pelos estudos na Umbanda, em seguida se iniciando em outra tradição e tornando-se filha de umas das Ialorixás mais importantes do país na tradição do Candomblé. Dona Conceição, feita no Candomblé, abre um terreiro de Umbanda em Nova Iguaçu, na baixada fluminense, frequenta missas, faz um axé na árvore da tamarineira onde se inaugura a Quadra do Cacique de Ramos, deixa no espaço uma estátua de São Sebastião, e, seguidora dos fundamentos do Candomblé, ia frequentemente à Salvador cuidar de obrigações que possuía com os orixás.

Dos relatos que colhemos, Conceição trabalha e transita habilmente com esses conflitos e simultaneidades: não na busca de uma eventual resolução, ou de esquematizar as doutrinas e saberes no sentido de formar um conhecimento amplo e conciliatório baseado em concessões, ou um conhecimento novo e híbrido, mas realiza uma forma de organização experimental, sincopada, ruidosa e cacofônica de vivenciar as variadas dimensões.

O que já se mostra como uma chave para se olhar o Direito, que por sua característica de busca por uma aparente unicidade, acaba por suprimir diversas camadas com categorias gerais e abstratas que não dão conta do real; os eventos são simultâneos. Localidades,

religiões, conceitos, abstrações não dão conta de explicar o fenômeno que é Dona Conceição, assim como não dão conta de explicar diversos fenômenos e pessoas, mas essas abstrações e conceituações compartimentadas são o *modus operandi* do Direito, que também não dá conta do real, formando relações cacofônicas, como jogos de encaixar que não encaixam.

Um caso que pode ajudar a ilustrar a relação do Direito estatal, geral e abstrato, com essas diversas vivências, saberes, encantamentos e simultaneidades é narrado por Conceiçãozinha, filha de Dona Conceição. Não citando uma data para o acontecimento, ela conta um caso de repressão estatal orientado ao fechamento de instituições religiosas de matrizes africanas:

Era, era. Da polícia vir fechar. A polícia fechava os centros. Teve uma época, a mamãe sempre contava isso pra gente, meu pai, ele presenciou isso, teve uma época que veio... A polícia estava fechando todos os centros espíritas. Aí, vieram para fechar o daqui de casa, os policiais entraram e quem estava em terra nessa época era Xangô, o dono da casa. Aí, Xangô olhou pra ele e falou para ele: “Você só fecha a minha casa se você jogar fora o que tem dentro do teu bolso”. Ele tinha um breve, o policial. Por que ele ia fechar a casa se ele era espírita? Aí, ele foi, bateu cabeça pra Xangô: “Eu não posso fazer isso, porque aqui tem santo”. Aí foi embora. Passou a ser freqüentador da casa. E eles passaram... Traziam pessoas para cá. Uma vez trouxeram... Pegaram um homem na rua e levaram pro hospital e o hospital: “Não, ele não está maluco não”. Aí, acorrentaram ele e trouxeram ele pra cá. Aí, a entidade veio, ele saiu daqui bonzinho, agradecido, andando! Andando... É... Era muita perseguição mesmo. Eles fecharam centro espírita. Fecharam muito. Se o atabaque tivesse tocando mandava parar o atabaque e levava o pai-de-santo, a mãe-de-santo, quem tinha que ser. Era terrível naquela época.²

Para além da flagrante ilegalidade e arbitrariedade da medida baseada na intolerância religiosa e preconceito, chama atenção o intrincamento de relações entre o Estado e seus agentes. As diversas camadas que esses encontros, conflitos e simultaneidades promovem, mediam os agentes públicos no nível das ruas e com a alienação das diretrizes do Direito e do elaborador de políticas públicas. A relação cacofônica entre o espaço (as relações, os lugares, as pessoas, as coisas) e o Direito (a ordem, os comandos, os agentes) se mostra não somente pela rebelião do policial frente à injustiça da medida, o que poderia ser uma abordagem mais tradicional da teoria da justiça, mas pode ser pensada pelo ruído, pela síncope, como constitutivos de uma música que, permeada pelo encantamento e fé do policial, consegue se sobrepor ao andamento tradicional, criando uma outra cadência e ritmo – inaugurando, inclusive, outro proceder que subverte a lógica hegemônica, vez que os agentes passaram a levar pessoas para o terreiro de Dona Conceição. Essa prática subversiva, porém, “oficial”,

² Memória Familiar do Cacique Pg. 48 e 49

não era por si só moralmente inclusiva: as pessoas eram levadas “acorrentadas” ao terreiro, bem como as circunstâncias e motivos pelos quais eram “tiradas das ruas” podiam ser questionados. Esses pontos interessam para exemplificar o emaranhado que combina opressões e violações, com subversões e criações presentes nas ruas, compondo cenários cacofônicos.³

Em outra memória sobre encontros, a matriarca do Cacique de Ramos conta como fez parentesco na relação de vizinhança com Seu Domingos:

Eu fui morar numa casa de frente à casa dele e lá nós começamos a namorar. Eu já tinha meu centro aberto. Atendia às pessoas ali de frente.(...) Era malandro, levado, boêmio. Eu tinha até medo dele, porque em Minas o pessoal mete muito medo na gente. De Carioca, sabe? Carioca faz isso, Carioca fazia aquilo. Que eu tivesse cuidado com os cariocas. Eu tinha muito cuidado. Eu não deixava ele nem me tocar, nem me dar o braço.⁴

Domingos Felix do Nascimento, natural de Campos dos Goitacazes, serralheiro com oficina própria e empregado na Marinha, boêmio e exímio dançarino, exerceu forte influência nos seus filhos tanto pelos hábitos boêmios, quanto pelo apreço carnavalesco.

Bira, filho de Conceição e Domingos, que virá a ser figura central para o Cacique de Ramos, em depoimento à Carlos Alberto Messeder Pereira, relata a centralidade dos hábitos socioculturais de seu pai e um pouco da relação conjugal de ambos:

“Eu tenho orgulho de Falar isso... nosso pai foi um homem boêmio, nasceu no Estácio e sempre gostou de farra, um convívio social assim... levar os amigos dele lá para casa... Eu era muito ligado... Toda vez que essa turma, Benedito Lacerda, Pixinguinha.... essa turma que se reunia na esquina da André Pintos em Ramos... E minha mãe, aquela mineira prendada, aquela mineira que foi ‘catequizada pelo Seu Domingos... Ela não era tão ligada, veio de Minas prá cá, prá trabalhar no Rio...

³³ Outra dimensão produtora de cacofonias em decorrência das perseguições à religiões de matrizes africanas, Campos e Rubert (2014), ancoradas em Yvonne Maggie, relatam que o ordenamento jurídico possui não só a dimensão proibitiva e repressiva, mas é capaz de produzir uma normativa. A partir da análise de registros policiais que atribuíam os termos ‘macumba’, ‘candomblé’, ‘magia negra’ como categorias ilegais, somada à observação de Giumbelli (1997) sobre a atuação de instituições da sociedade civil como a Federação Espirita Brasileira, que agiam com caráter doutrinário e regulatório sobre as práticas, ditas espíritas (privilegiando práticas mais europeizadas, com forte influência cristã como aponta Fonseca (2011)), é possível evidenciar a existência de categorias, com forte conotação moral, como ‘alto espiritismo’ e ‘baixo espiritismo’. Essa tensão cacofônica interferiu no próprio ecossistema das religiões de matrizes africanas, criando normatividades sobre o legítimo que também permeiam o terreiro de D. Conceição. No presente trabalho, este âmbito pode ser observado em diversos depoimentos, quando atores e até mesmo a matriarca do Cacique se diz adepta ao espiritismo, apesar de ter sido feita no Candomblé e mãe de um terreiro de Umbanda. Esta interação pode revelar mais notas para além da interação entre repressão estatal e resistência dos terreiros, outros elementos situados no tempo e local atravessam apresentando novas simultaneidades.

⁴ Memória Familiar do Cacique Pg. 46

chegou aqui, gostou do velho, segundo a história que eles me contam, e aí se casaram... e ela aceitou a vida que ele tinha, uma vida totalmente desregrada, apesar de ser um homem cumpridor de suas obrigações para com a família, no seu trabalho... mas era um boêmio, de todo dia chegar em casa de madrugada totalmente alegre.”⁵

Os hábitos boêmios de Seu Domingos funcionavam como um catalisador sociocultural, junto com boêmios de outras famílias da região. Muitos encontros e festas eram realizadas, especialmente entre três famílias do subúrbio carioca, na segunda metade do século XX. Eram as famílias Felix do Nascimento, a família Oliveira e a família Espírito Santo.

Como era de costume no subúrbio, as famílias promoviam festas com rodas de samba, feijoada, rabada e outras comidas que realmente ‘mexiam com a energia do ser humano’.⁶ Em suas relações, conviviam com grandes nomes da música brasileira, como Donga, Heitor dos Prazeres, Gastão Viana, Pixinguinha, Bide, João da Baiana, entre outros.

As festas, além de criarem organicidade entre as famílias, influenciaram profundamente a sensibilidade artística e musical de suas gerações. Conforme contam, as crianças conviviam e escutavam grandes instrumentistas da música brasileira, sobretudo do samba, desenvolvendo hábitos, imaginários e uma linguagem rítmica e harmônica. Herdeiros centrais desse processo foram os filhos da família Félix do Nascimento, Bira e Ubirany, figuras importantes na criação e no desenvolvimento do Cacique de Ramos, tendo sido nomeados Presidente e vice-presidente, respectivamente, já nos primeiros passos do bloco.

Ainda, quanto à influência cultural de Seu Domingos, Bira em depoimento à Pereira, relata que acompanhava seu pai nos redutos boêmios da cidade do Rio de Janeiro:

“Meu pai me pegava, me levava prá esquina da Rua das Missões, atualmente N. Sra. Das Graças em Ramos, com Rua Milton, onde se concentravam os grandes, os monstros sagrados da música popular e do samba: Pixinguinha... conheci, tenho orgulho de dizer isso... Benedito Lacerda, Bide, Gastão Viana, irmão de criação de meu pai, grande compositor, Honório... Então eles se concentravam quase todo sábado e domingo... eles iam pro botequim tomar umas e outras, era cerveja, cachacinha, pinguinha e tal, as batidinhas de limão... e era flauta, cavaquinho, violão... João da Baiana, pai também de um amigo nosso que convive conosco até hoje e que faz parte também do fundo de quintal, o Neoci, filho de João da Baiana... Cartola, o falecido Natal também... Essa turma toda são elementos que eu conheci através do samba, no meio do samba. Essa mão bendita do meu pai... Então ele me

⁵ Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p. 41

⁶ Expressão utilizada por Bira Presidente na entrevista concedida à Projeto Memória Caciqueana > https://www.youtube.com/watch?v=ERIO-h4O9qo&ab_channel=CentrodeMem%C3%B3riadoCaciquedeRamos < aos 7:33-7:33 Acessada em 14/01/2020

levava pra lá com meus irmãos, e a gente ficava ouvindo aquelas loucuras... samba autêntico, puro, que nos transmitia muito, como nos transmitiu. E isso fez com que eu me entusiasmasse. Ia pra Praça Onze com meu pai encontrar essa mesma turma... ia ali pra cervejaria... e Ali fui fazendo relacionamento através do meu pai, novos conhecimentos... E meu pai fazia, em casa normalmente aquelas reuniões, aniversários, festas... e o samba rolando... aquela fatura.... E era samba mesmo puro, autêntico, samba no é, pé no chão mesmo. E aquilo foi assim me despertando... Era Pandeiro, cavaquinho flauta, clarineta... esses instrumentos... os autênticos instrumentos... Então rolavam aqueles pagodes gostosos.⁷

Muitos dos nomes citados por Bira são da chamada Velha Guarda do Choro, alguns integrantes do grupo os Oito Batutas capitaneados por Pixinguinha, outros, como Cartola, mais ligados intimamente ao samba e escolas. Através desses pagodes, os filhos de Seu Domingos tiveram a oportunidade de escutar grandes violonistas, clarinetistas, saxofonistas, cavaquinistas, flautistas.

Com o passar do tempo, os músicos experientes notaram que o pequeno Bira havia se deslumbrado com o pandeiro, dando muito mais atenção a este instrumento que aos demais, e, por conta disso, ganhou um de presente⁸. Com forte influência desses instrumentistas – e, por que não, parentes –, desenvolveu sua forma revolucionária de tocar. Anos depois, resgatava a forma de tocar dos pandeiristas da velha guarda adicionando células rítmicas preocupadas não só com a marcação, mas também se utilizando de fraseados. Também se nota uma diferença na postura de tocar o pandeiro e na utilização das pratinelas, como uma espécie de chocalho,⁹.

As outras famílias do núcleo inicial que deu origem ao bloco do Cacique de Ramos também compunham esse mosaico de influências musicais e religiosas. Conforme o depoimento de Walter Oliveira¹⁰, o patriarca da família Oliveira influenciara os filhos tanto no seu lado carnavalesco, fundador de blocos, quanto por ser babalorixá. Já Aimoré ressalta a influência do espiritismo por meio de seu pai e tio.

O Cacique de Ramos surgiu da confluência do Boêmio sincopado com a sabedoria e encantamento da Ialorixá. Essa interação também apresenta camadas e nuances: ao mesmo tempo que essa profusão de influências religiosas e culturais permitiram a experimentação

⁷ Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p.40

⁸ Bira Presidente em depoimento ao Projeto de Memória Caciqueana disponível em

<[https://www.youtube.com/watch?v=ERIO-](https://www.youtube.com/watch?v=ERIO-h4O9go&t=2124s&ab_channel=CentrodeMem%C3%B3riadoCaciqueDeRamos)

[h4O9go&t=2124s&ab_channel=CentrodeMem%C3%B3riadoCaciqueDeRamos](https://www.youtube.com/watch?v=ERIO-h4O9go&t=2124s&ab_channel=CentrodeMem%C3%B3riadoCaciqueDeRamos)> entre 11:04 e 12:10 última visualização em 20/02/2020

⁹ Documentário Isso é Fundo de Quintal

¹⁰ Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p. 43

radical que deu origem ao fenômeno do Cacique, também são prismas que revelam regimes de opressões próprias da sociedade da época, como, por exemplo, os papéis de boemia e religiosidade que, com raras exceções, eram definidos por questões de gênero.

Isso se manifesta tanto na relação de Seu Domingos e Dona Conceição, em que o patriarca da família, por desejo de Dona Conceição – que não queria para os filhos as mesmas responsabilidades espirituais que possuía – só participava dos assuntos no terreiro na realização de obras de reparo e organização de festas, enquanto a matriarca, sob a justificativa da época de que “mulher direita não anda em samba”¹¹, não frequentava os eventos, à exceção dos que ocorriam na casa da família. Em depoimento, completa: “Não, eu gosto de ver todo mundo sambar, brincar, gosto, agora eu fazer não. Não tenho graça mais pra isso, meu tempo já passou. Quando eu devia ir, não ia, agora...”¹². Também se manifesta na relação de Bira e Ubirany com sua irmã e primas, como conta Conceiçãozinha:

“Com quatorze anos... É, porque tinha aquele problema, devido a eu ser a única filha mulher... Porque eu não podia, tinha os meus cães de guarda, que se chamavam Bira e Ubirany, não deixavam. [...] Olha, eu estou casada há vinte e cinco anos. Pro meu marido me namorar se fazia reunião de família. Teve que juntar meus irmãos... Pra você sentir como é que era a coisa... E era assim com as minhas primas que mamãe criava, era assim... Era a mesma coisa, não mudava nada. Ih! Quantas vezes o Bira botava os namorados delas pra correr. Elas namoravam escondidas, o Bira vinha e pegava no meio da rua: “Vamos embora! Passa todo mundo.” Deixava não. [...] Vai ver que ele não queria que o que ele aprontasse na rua, que aprontassem com as garotas da família dele, não é? Não é bobo! Acho que era por aí. Ele é muito... Era, não é? Mas também não era só ele não, Ubirany também. Mas agora eles estão quietinho.”¹³

Essas interações conflitivas de opressões e resistências também perpassam a história de formação do bloco. Originalmente, os irmãos Félix do Nascimento, o grupo de Aimoré e o grupo de Walter e Chiquita organizavam *alas*, geralmente formada somente por homens, para saírem no carnaval. Segundo Nei Lopes e Luiz Antônio Simas, no Dicionário Social do Samba, *ala* é “cada uma das unidades básicas ou células organizacionais das escolas de samba, inicialmente formadas por parentes vizinhos ou amigos¹⁴”. Utilizamos esta acepção mais informal e familiar do que a mais organizada e formal, que já se podia observar nas escolas de samba da época, por considerar o parâmetro vantajoso para pensar a ocorrência organizada em redes de afeto, parentesco e amizade. Suas formações não tinham objetivo de

¹¹ Memória Familiar do Cacique Pg. 51

¹² Memória Familiar do Cacique Pg. 52

¹³ Memória Familiar do Cacique Pg. 57

¹⁴ Dicionário da História Social do Samba, Simas e Lopes p. 20

uma organização formal ou puramente estética: a divisão em *alas* se dava de forma orgânica, como grupos de amigos que combinavam sair juntos para que a experiência subjetiva do carnaval fosse a melhor possível, mas também para proteção mútua em eventuais conflitos na rua. Não raro, ocorriam fusões entre *alas* de grupos que tivessem afinidades. Da aglutinação de *alas*, surgiu o Cacique de Ramos. Primeiro, houve a junção da ala '*Homens da Caverna*' com a ala '*Chapeuzinho de Palha*', que eram exclusivamente formadas por homens, dando origem ao '*Cacique Boa Boca*'. Em seguida, por conta de pressão de amigas e namoradas dos membros, as mulheres puderam se juntar, formando assim o bloco Cacique de Ramos, conforme relata Ubirany em depoimento:

“Aí, chegou o momento em que as namoradas, as esposas, noiva, lá o que fosse, companheira... Começaram a reclamar, entendeu? Já estava demais. No momento atual, diriam que estava parecendo o clube do Bolinha... Reclamaram nesse sentido: Pô! Só homem? Não sei o que, não sei o que lá... Aí, que as mulheres, tanto reclamaram que... Já tinha, nessa época, uma aproximação feita com outros grupos de rapazes. Que era muito comum, turma. Mas era naquele tempo, porque hoje não, hoje é gangue, uma briga com outro, aquelas coisas... Naquele tempo não, eram turmas que se entrosavam, que se davam, era outro clima... Então tinha uma turma do Aymoré, Aymoré do Espírito Santo, parceirão da gente. Tinha uma turma do Walter, Walter Tesourinha, uma turma legal, doze... Aí nós decidimos juntar essa turma, decidimos juntar todo mundo. E as mulheres reclamavam, dizia que só tinha homem: Por quê só homem? Por que só homem? Foi aí que surgiu o Cacique.¹⁵”

Bira revela que usava a beleza das mulheres do bloco como parte da divulgação, chegando a realizar concursos para eleger princesas e musas do Cacique, concursos que obtiveram alguma notoriedade na região que inclusive consagrou a então estudante de jornalismo, Gloria Maria como, uma das primeiras 'princesas do Cacique'. Uma exceção ao desempenho usual dos papéis de gênero foi o de Chiquita, compositora das primeiras músicas de desfiles do bloco e integrante da ala dos compositores do Cacique. Ela, contudo, não participava da administração do bloco.

Da formação e desenvolvimento do bloco aos pagodes, diversos depoimentos apontam que o papel desempenhado pelas mulheres nesse universo, com algumas exceções, era restrito geralmente a questões religiosas, ao coro e ao preparo das comidas desses eventos. Beth Carvalho aponta que o ambiente era ao mesmo tempo patriarcal e matriarcal, embora houvesse escassez de mulheres compositoras ou versadoras. Havia um monopólio do discurso

¹⁵ Memória Familiar do Cacique Pg. 82

do samba feito pelo homem e os papéis mais comuns das mulheres nesses enredos atrelam-se à figura de sedutora, contribuindo para normalizar opressões, agressões físicas e psicológicas.

Teresa Cristina, cantora e compositora que também frequentou a quadra do Cacique de Ramos, em momento posterior, comenta questões de gênero no samba e sua luta contra esses silenciamentos e opressões:

“Dona Ivone [Lara] foi a primeira mulher, em 1965, a ter um samba-enredo na Avenida. Depois de 50 anos sem uma composição feminina, eu fiz o samba da Renascer de Jacarepaguá, em 2015. Fui a primeira mulher a ganhar o Estandarte de Ouro [prêmio concedido pelo jornal O Globo]. Mas é inexplicável por que não haja mulheres entre tantos compositores de samba. É preciso jogar luz sobre isso. Em várias de suas músicas, Dona Ivone teve de colocar o nome de um homem [na autoria] pro samba andar. Isso sempre mexeu comigo, assim como várias letras de músicas. Tem uma que é assim: “Se essa mulher fosse minha, eu tirava do samba já, já. Dava uma surra nela que ela gritava ‘chega’”. Isso é uma música! Um samba que incendeia a roda e todo mundo bate palma. Tem outra, que foi o primeiro samba-enredo da Portela: “Lá vem ela, chorando, o que ela quer? Pancada não é, já sei.” Olha isso! As pessoas cantam sem refletir. E a Portela foi campeã com esse samba. Ficou o estereótipo da mulher que, além de ser o demônio de saias, é um bicho interesseiro, preocupada com ascensão social, roupa e vaidade, enquanto o homem é o coitado, que fica sofrendo apaixonado. Esses sambas foram gravados, é fato, e a gente não pode fingir que eles não existem. A questão não é demonizar esses sambas, mas fazer outros que definam o que a mulher realmente representa.¹⁶”

Dentre os exemplos de mulheres que conseguiram abrir caminhos pelo samba pode-se destacar D. Ivone Lara, primeira mulher a fazer parte da ala de compositoras de uma escola de samba; Beth Carvalho que possui papel central no lançamento do Grupo Fundo de Quintal, sendo madrinha do grupo; Leci Brandão, a primeira mulher a integrar a ala de compositores da Estação Primeira de Mangueira, ativista e deputada estadual em São Paulo, filiada ao PCB. Contudo, como aponta Teresa Cristina, ainda é preciso dar um ‘contrapeso feminino à história do samba’ e já é possível notar o surgimento de alguns grupos formados somente por mulheres, como o Grupo Entre Elas e o Samba Que Elas Querem.

Aproveitando o embalo dessa digressão acerca do papel histórico das mulheres no samba, cabe atentar que, ao analisar estas cacofonias espaciais, até as que produziram movimentos estéticos com resultados progressistas no que tange a processos de subjetivação de pessoas antes invisibilizadas, ao desafio da lógica tradicional do mercado e do direto através de radicalidade e inventividades, mesmo estas, também possuem intrinsecamente

¹⁶ Teresa Cristina em entrevista ao El País em 25 abr. 2017

camadas de opressões. Afinal são acontecimentos vivenciados no mundo, na sociedade, em um lugar geográfico concreto e com uma historicidade particular.

Retornando à cadência, a Criação do Cacique que uniu a Boemia de Seu Domingos, com a espiritualidade e ancestralidade de Dona Conceição é exemplificada em trecho de matéria d'O Globo de 21/11/1984, intitulada “Cacique de Ramos: um bloco que tem raízes. E muitas histórias”:

“Tudo começou com Bira, o irmão Ubirany, atual vice-presidente e os amigos Aimoré e Walter. Quem deu muita força foi o “seu” Domingos, o pai, boêmio do Estácio e D. Conceição a mãe espírita, batizada por Menininha do Gantois. Foi D. Conceição que deu ao bloco o nome de Cacique de Ramos. Ela quis prestar uma homenagem ao povo das matas e lembrou do índio.”

O nome, “Cacique”, não trata somente de uma “homenagem ao povo das matas”. Dona Conceição, a matriarca da família, filha de Mãe Menininha do Gantois, por motivos religiosos, batizou os três filhos com nomes indígenas que, segundo ela, era costume à época entre as pessoas que ‘eram de santo’¹⁷. Diversos outros fundadores do bloco, por motivos semelhantes, possuíam nomes indígenas. Além de Ubirajara, Ubirany e Ubiraci, pode-se citar Aimoré, Jussara e Ubiratã. Esse enredo marca a filiação do Grêmio e dá, também, nome ao bloco:

“Tem muito nome indígena no meio...entre aqueles que fundaram o Cacique; então daí surgiu a ideia... Outra coisa também muito importante: nossa mãe é espírita... nós respeitamos e participamos com maior orgulho. Tudo isso deu origem... inclusive à fundação do bloco. Ela tem um terreiro em Nova Iguaçu... Nossa mãe foi das primeiras filhas de Mãe Menininha do Gantois... aos 16 anos de idade.”

Conceiçãozinha conta que sua mãe não queria para os filhos os compromissos e responsabilidades de uma vida voltada para o mundo espiritual:

A vida espiritual é uma coisa muito difícil, muito desgastante, a mamãe a princípio não queria, nem eu, nem meus irmãos, nem Ubirany, nem Ubiracy... “Não, meus filhos não. Vou preservá-los”. O que tiver que ser, o que o santo determinar vai ser. E foi assim.¹⁸

Dona Conceição realizou a feitura e o batismo do Cacique de Ramos, que também pode ser pensado como uma entidade protetora e guia de seus filhos. Indo mais além, protetor de

¹⁷ Índios, Negros, Dona Conceição e o Cacique de Ramos, em Centro de Memória Felix do Nascimento do Cacique de Ramos

¹⁸ Memória Familiar do Cacique Pg. 50

todos aqueles que frequentam a quadra, os desfiles e os pagodes. O Cacique pode representar a força e a liderança de povos “amefricanos” na resistência cultural e religiosa¹⁹: lá, o samba – eterno delírio do compositor – é alta bandeira, é um desejo que está cravado em nossa crença, é o fundo de quintal. Apesar de ser profundamente identificado com a quadra da Rua Uranus, e protegido pelo axé de Dona Conceição e pelas tamarineiras na quadra, o Cacique não é apenas um lugar. Ubirany sintetiza: “O Cacique é um bloco itinerante... O Cacique é de Ramos, mas a sede fica em Olaria”²⁰. Neoci, membro do bloco, do grupo Fundo de Quintal e filho de João da Baiana, também conta sobre o aspecto protetor do Cacique:

“O Cacique tem um lance de axé... as tamarineiras, as mangueiras lá do Cacique não estão lá à toa, tem um axé ali.... A mãe do Bira é muito santa, filha de Mãe Menininha do Gantois... então ela cuida dos filhos; cuidando dos filhos, cuida do Cacique, cuida da gente... cuida de mim.... então tem alguma coisa ali, tem alguma coisa... Por isso até hoje o Cacique não acabou... porque não faltaram problemas de administração, confusões...”²¹

Fruto desse espólio de culturas de sínopes, de desregramentos, de experimentações e de festas, que formaram o interesse musical e carnavalesco nas crianças das três famílias, sobretudo a Felix do Nascimento, nasceu, em Ramos, também no subúrbio, o bloco carnavalesco Cacique de Ramos. Fundado em 20 de janeiro de 1961, dia de São Sebastião, santo com altar na quadra do bloco, e do aniversário de Seu Félix do Nascimento, o Cacique é retrato de uma profunda ligação e parentesco entre música, famílias e religião.

O axé de Dona Conceição não protege somente seus filhos, mas protege todos os filhos do Cacique, as relações que se desenrolam sob a jurisdição do Cacique são interessante imagem para se pensar o conceito de parentesco além da consanguinidade e do núcleo familiar tradicional.

¹⁹ Resistência aqui pensada contra o projeto sistêmico nacional de Racismo Cultural como política de Estado. Compartilhando dos apontamentos de Laís Vianna de Oliveira em ‘Terreirizar para Descolonizar: Racismo Epistemológico, Samba e os Terreiros Cariocas’ que demonstram que o samba e outros ambientes terreirizados advindos de formas culturais afrodiaspóricas são historicamente silenciados por saberes de matriz europeia. Ressaltando também que, segundo Lélia Gonzalez, é estratégia corrente dos povos europeus utilizar o racismo como um instrumento de internalização de uma suposta superioridade. É importante destacar que, ainda que abordado de forma incidental e como pressuposição base no presente trabalho, o racismo cultural como projeto base de um Estado excludente que visa padronizar vivências e corpos negros dentro de uma normativa de matriz europeia tem papel central nas relações e dinâmicas do samba, das religiões de matriz africana e outras manifestações culturais diaspóricas aqui apontadas.

²⁰ Esquina de Tantas as Ruas, Silva p.14

²¹ Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p. 42

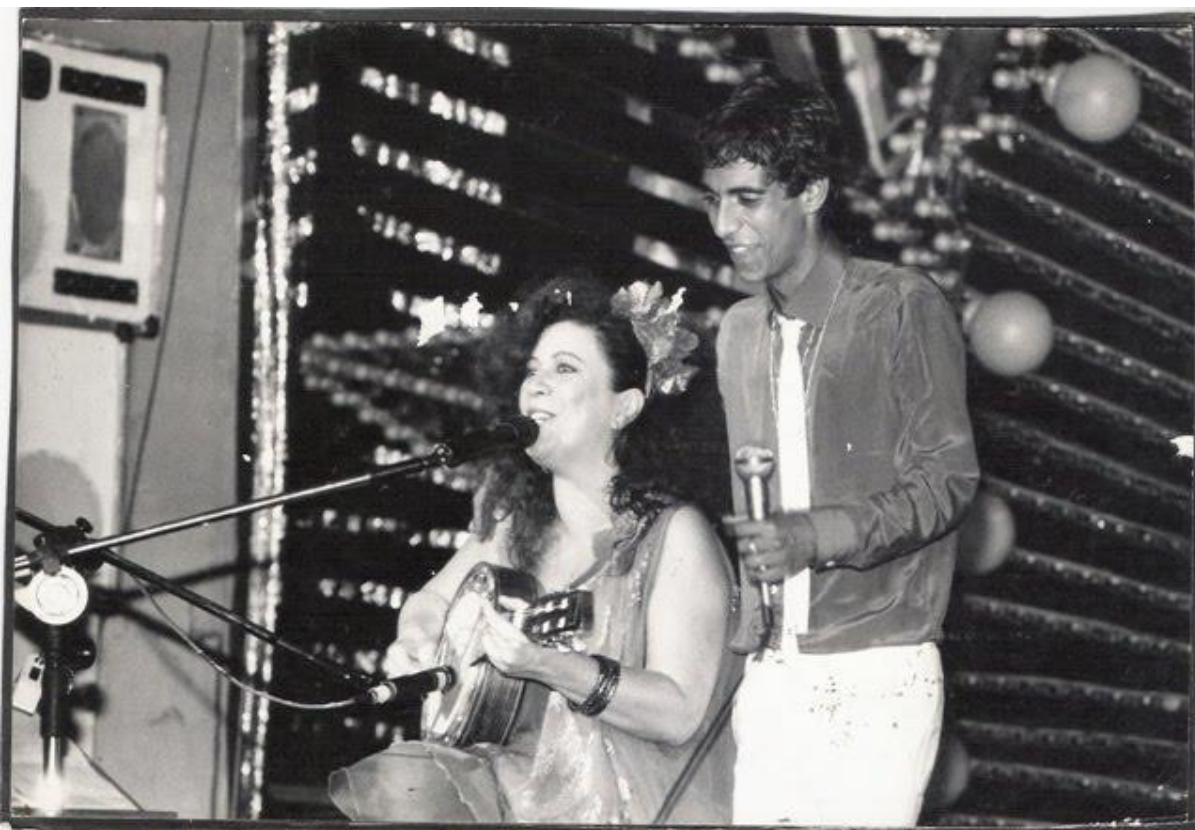
Diversos dos filhos do Cacique, sejam como componentes dos desfiles dos carnavais, sejam como frequentadores dos pagodes e sambas que ocorrem na quadra do bloco, se filiam por reverência e culto à uma tradição comum, à um modo de ser e estar que por vezes desafia a lógica tradicional da moral da produção e da moral religiosa cristã enraizada, sobretudo no nosso ordenamento jurídico.

Como se viu, a própria história de formação do bloco é a de estreitamento de laços e afetos entre diferentes Famílias, aqui na acepção tradicional. Em seguida, os laços continuaram a se formar e se fortalecer. Como exemplo, tem-se a prática do apadrinhamento. Beth Carvalho, anos mais tarde, por ter passado a frequentar os pagodes das quarta-feiras na quadra do Cacique e por ter sido fundamental na profissionalização daqueles músicos, bem como para difusão do estilo de samba que fazia o Grupo Fundo de Quintal, é reconhecidamente a madrinha do grupo. Esta prática era comum entre os frequentadores, sobretudo partindo da figura dos *bambas* – segundo o Dicionário da História Social do Samba é qualificativo do sambista virtuoso e, outrora, destemido, tendo origem no quimbundo *mbamba*, que significa proeminente²² – esses sambistas virtuosos, que geralmente possuíam alguma visibilidade midiática ou fonográfica, tinham o costume de adotar afilhados que consideravam potenciais *bambas*, auxiliando no início da carreira. Nota-se que o sambista tem a constante preocupação com a continuidade da tradição do samba, tema em diversas canções, como “Não deixe o samba morrer” (Edson Conceição/Aloísio), como enunciou Nelson Sargento: o samba agoniza, mas não morre. Beth Carvalho ‘descobriu’ Zeca Pagodinho nos pagodes e o amadrinou. Zeca, por sua vez, é padrinho de Dudu Nobre, o que sucessivamente vai formando uma linhagem de sambistas que compartilham uma tradição.

²² Dicionário da História Social do Samba, Simas e Lopes p. 31



Madrinha Beth Carvalho (Centro) e alguns integrantes do Grupo Fundo de Quintal (Da esquerda para direita: Jorge Aragão, Bira Presidente e Ubirany) fonte: <https://butecodoedu.wordpress.com/2010/08/05/entrevista-beth-carvalho/>



Beth Carvalho e seu afilhado Zeca Pagodinho fonte: <https://butecodoedu.wordpress.com/2010/08/05/entrevista-beth-carvalho/>

O Cacique pode ser pensado como essa entidade protetora, como condutor da resistência em face da racionalidade impositiva do homem ocidental colonizador, do Homem Branco, que representa o Direito racionalizado, geral e abstrato. O Cacique enuncia, por meio de seus filhos, que desobedecer às regras, às vezes, melhora o jogo e faz isso por meio da arte popular do nosso chão, pelas batucadas dos tantãs, para perceber que nem tudo que é bom vem de fora, como canta a música.

E, quem sabe, por meio dessa abordagem (talvez ingênua), pensado a partir de uma experiência sincopada e encantada, nós não conseguimos pensar em um direito capaz de tomar as rédeas do futuro, às tirando do projeto de destruição da vida, da criatividade, da síncope, que se propõe e impõe, abrindo possibilidades menos ameaçadoras e mais percussivas, para que nada mais nos impeça de sorrir.

De modo que não só os símbolos da Ialorixá, do Boêmio e do Cacique possam nos ajudar a pensar, cacofonicamente, as camadas do fenômeno jurídico; como também o acorde formado pela relação dessas simbologias. Esses modos de ser e estar, conflituos com a lógica tradicional, também apresentam contradições e encaixes internos, como a harmonia entre as práticas e hábitos artísticos e sociais do Boêmio, aliada à força espiritual e protetora da Ialorixá que permitiu a criação do Cacique, a entidade protetora dos valores dos outros dois entes. Esse acorde harmonioso é ruído para a música tradicional, ou clássica, mas possui uma fonte sonora de tanta intensidade que não pode deixar de ser ouvido com clareza.

A cacofonia se faz presente na concepção dilatada de família para estes integrantes, no apadrinhamento, se faz presente pela perseguição religiosa e quando o agente do estado, incumbido de impor medidas injustas, deixa de fazer por conta do encantamento do terreiro de Umbanda e de Xangô. É ruído também o silenciamento do discurso feminino nas rodas de samba durante anos. O exercício proposto é o de escuta, de identificação desses elementos que compõem a música e que são chamados de ruídos pela lógica tradicional; e de lançar pistas por meio da experiência de que o direito é vivido, que outras concepções de justiça estão sendo pensadas e gestadas nas quadras e nas ruas, que influências religiosas permeiam a moral desse corpo social. Como o Direito interage com essas medidas, até que ponto o Direito nota esses sons, e até que ponto interfere e é interferido por esse ser e agir encantado e sincopado?



Logo com antigo slogan do Cacique de Ramos, fonte: http://birapresidente.com.br/?page_id=60

A RUA, A QUADRA E A TAMARINEIRA

*“O mito da criação do surto de terceira por Seu Miquimba - e aqui vale mais, como nas culturas orais, o sentido do que é relatado do que o rigor factual- é dos mais pertinentes para se pensar as culturas de festa...
(Luiz Antônio Simas, Um corpo encantado nas Ruas)”*



Matéria Jornalística mostrando presidentes de três blocos de embalo. Fonte: <https://cutt.ly/SzM8CuF>

O Rio de Janeiro é uma cidade impossível. Fundada pelos portugueses com o objetivo de expulsar os franceses que aqui se instalavam, séculos depois, por meio das reformas do Prefeito Pereira Passos, busca se transformar em uma espécie de Paris Tropical. Ao mesmo tempo, marcada pela tragédia da escravização, assumiu um projeto institucional elitista, cujo ataque aos cortiços para construção de *boulevards* parisienses é somente um exemplo de uma

série de políticas de exclusão e de dominação, sobretudo da diáspora africana, mas também dos indígenas e de outros povos à margem do projeto de estado que é tocado por e a partir do Direito.

As contradições e conflitos que se dão na Rua são características da cidade desde sua formação: a disputa de narrativas, enredos e embalos, na base da luta, da arte, da violência, da criação, da religião. Esses povos marginalizados, como diz Luiz Antonio Simas²³, constroem mundos e vidas através das frestas desse muro de exclusão e o carnaval parece um evento privilegiado para pensar esses conflitos.

Tomemos o exemplo dos Blocos Carnavalescos, que podem ser divididos em duas categorias: de Embalo e de Enredo. Enquanto estes se caracterizam por uma estrutura bem semelhante à das escolas de samba, aqueles “caracterizam-se efetivamente como blocos compactos, sem divisão em alas, usando fantasias simples e apresentando usualmente sambas curtos e de grande impacto rítmico e melódico”²⁴.

Dentre os blocos de embalo mais tradicionais estão o Bafo da Onça, do bairro do Catumbi, e o Cacique de Ramos, que protagonizaram uma rivalidade amplamente conhecida e divulgada nos jornais da época²⁵, ritualizando anualmente o duelo da onça e do índio. O Bafo da Onça, fundado em 1958, anterior ao Cacique, atingiu popularidade imediata e serviu de inspiração para os criadores do bloco de Ramos.

Esses dois blocos consolidaram uma das mais marcantes rivalidades do carnaval de rua da cidade, cujos critérios para definir o vencedor poderiam variar de acordo com a preferência do folião pela agremiação:

“Todo ano se repetia a briga histórica do índio contra a onça. E o auge, os dois no máximo de suas agilidade e força, foi na década de 1960, quando travaram embates envolvendo até 30 mil foliões. Media-se a força pelo número maior dos componentes, a letra que melhor caía no gosto do povo e até mesmo o tapa. Para tudo acabar em chope na quarta-feira de cinzas²⁶.”

²³ Escola de Saberes - aula aberta: Os Rios que Formam o Rio, com Luiz Antônio Simas

²⁴ Dicionário da História Social do Samba, Simas e Lopes p. 41

²⁵ Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p. 71 - 73

²⁶ Cacique de Ramos Uma História que deu Samba, Pereira p.73

Em primeiro plano, já é possível pensar o Direito como mais um bloco de embalo na disputa, com seu contingente de componentes, um enredo e que, se nenhuma das duas alternativas (a onça ou o índio) apresentar o resultado esperado, não possui nenhum constrangimento de medir sua força no *tapa*, especialmente à época em que se vivia uma ditadura militar. Então, para além do ritual anual do Índio contra Onça, é possível adicionar um terceiro personagem à essa batalha ritualizada, o Homem Branco.

O Cacique e a Onça são símbolos das “culturas de frestas” como fala Simas, dos bairros de Ramos e do Catumbi, que duelam entre si. Nesse espaço de ritualização, a Onça pode ser pensada como animal ágil, forte e protetor de seu espaço, enquanto o Cacique pode ser visto nos termos da síntese tropical entre o Boêmio e a Ialorixá, exposta anteriormente. Essa briga pela subsistência dada pela popularidade, pelo enredo ou pelo embalo, ocorre no território do Homem Branco, em uma das principais avenidas da cidade que acabara de perder o posto de capital da república. A luta é mediada pela lógica do Homem Branco, mesmo que antes do chope da quarta-feira de cinzas a sua razão produtiva seja em grande medida suspensa e subvertida.

Esse ritual de luta mais evidente entre o Cacique e a Onça ainda pode ser pensado pelo dilema interno e constante dos povos marginalizados: a necessidade de sobreviver. A Onça com suas habilidades e extinto de fera; o Cacique com seus encantamentos e síncope. Não é dizer que o Bafo da Onça não seja uma cultura de fresta, encantada e sincopada que cria mundos possíveis na mesma medida do Cacique de Ramos; esse jogo de rememoração busca “falar mais com as coisas do que sobre as coisas”²⁷ – existir e sobreviver apesar do projeto excludente do Homem Branco.

Dois sambas, temas do carnaval do Cacique de Ramos, ajudam a ilustrar a filosofia Caciqueana na Rua. O primeiro, composto por Chiquita, que anuncia a resistência, é *Querem me Derrubar*²⁸:

Querem me derrubar, ai meu deus porque será?
Tenho arco e flecha, mas em ninguém
Entrego à proteção divina só ela quem pode me amparar

É verdade sim, o que eu ouço dizer
É verdade sim o que eu ouço falar

²⁷ Geografia jurídica tropicalista: a crítica do materialismo jurídico-espacial, Franzoni. p. 252

²⁸ CHIQUITA. *Querem me derrubar*. In: CARVALHO, Beth. A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes – Beth Carvalho. SESC-SP, 2000. Faixa 20.

Visto um saíote de pena uso também um lindo cocar
 Meu nome é Cacique de Ramos, sou batizada e vacinada o que que há

Outro tema é Caciqueando²⁹, de Noca da Portela, que começa com a abordagem existencial de “Olha, meu amor/esquece a dor da vida”, para depois anunciar um verbo derivado do Cacique de Ramos: Caciquear – que seria uma espécie desse espírito alegre e livre que acomete os foliões no Carnaval, mas carregado de um sentimento identitário. A alegria e a folia são atreladas à identidade Caciqueana, nos termos da própria música:

Olha, meu amor
 Esquece a dor da vida
 Deixa o desamor
 Caciqueando na avenida
 Este ano eu não vou marcar boqueira
 Vou caciquear
 Só vou parar na quarta-feira
 Vou caciquear
 Só vou parar na quarta-feira

Na onda do Cacique
 Eu vou
 Porque caciqueano
 Eu sou

No primeiro desfile do Cacique, no centro do Rio de Janeiro, já é possível visualizar a disputa do Cacique com a Onça, quando o bloco caminhava pela Avenida Rio Branco, o Bafo da Onça desfilava no sentido oposto, vindo de encontro ao Cacique. No cruzamento dos blocos prevaleceu o do Catumbi, que possuía muito mais componentes e pôs o Cacique de Ramos de lado, seguindo com seu desfile:

“Porque, no segundo ano, houve um detalhe muito importante; nós fomos prá Avenida, chegamos na Avenida e entramos com medo.... Aí a gente vinha pela Rio Branco e o Bafo vinha lá de cima, descendo... E o Cacique.... ‘Nós somos o Cacique de Ramos/Nosso carnaval viemos apresentar...’ Daí a pouco, ouvimos aquela música, e tá se aproximando.... o pessoal foi parando, foi parando... aí vem o Bafo! E caímos pro lado, ‘sai prá lá garoto’, apanhei prá caramba! Ficou todo mundo triste...”³⁰

Já no terceiro ano de desfile, com o tema ‘água na boca’, enorme sucesso, o bloco desfilou com cerca de três mil pessoas e, dessa vez, foi o Cacique de Ramos que prevaleceu sobre o Bafo da Onça.

²⁹DA PORTELA, Noca. Caciqueando. In: CARAVALHO, Beth. Suor no rosto. RCA Victor, 1983. Faixa 3.

³⁰Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p. 63

Sempre houve clima de animosidade entre os componentes dos dois blocos. Contudo, Bira, relembra³¹ uma ocasião em que ao perceber o potencial perigo, foi à quadra do Bafo da Onça, em dia de ensaio, conversar com o presidente da agremiação para dizer o quanto admirava o rival e como foram uma grande inspiração para criação do Cacique. Tião Maria, presidente do Bafo, acolhe Bira, interrompe o ensaio para agradecer a presença do ‘Presidente do Cacique de Ramos’, selando a paz entre as agremiações. E Bira, que já era chamado de presidente pelos componentes do Cacique, ganha a alcunha de Bira Presidente, seu nome artístico até hoje.

Com o crescimento e sucesso dos enredos, o Cacique de Ramos passa a ser uma grande atração no carnaval carioca, por conta, também, da inventividade e experimentação artística de seus membros. Segundo Beth Carvalho, Bira Presidente, por exemplo, desenhava as fantasias³². Aimoré conta que o grande diferencial foi a ideia de confeccioná-las de napa, material que até então não era usado no carnaval. Relembra, ainda, que Bira havia proposto um concurso entre os integrantes em que deveriam apresentar projetos de fantasia, desenho único para mulheres e homens. Eis que Conceição, irmã de Aimoré, ao passar pela Cinelândia, em frente ao Teatro Municipal, avistou o ator americano Kirk Douglas com uma fantasia semelhante ao que viria ser a do Cacique de Ramos. Inspirada pelo acontecimento, Conceição adaptou a fantasia às cores do bloco, usando napa, e ganhou o concurso.³³

O jornal O Globo, em matéria denominada “O Cacique só exige Alegria”, de 1/2/1985,³⁴ credita ao desenhista e figurinista Romeu de Vasconcelos o desenho das fantasias, bem como a utilização de napa em sua confecção:

“Até 1966, cada componente do Cacique fazia sua própria fantasia, de acordo com sua criatividade e possibilidades. O crescimento do número de componentes não permitia a unidade pretendida por seus idealizadores. Assim, no ano seguinte, Romeu Vasconcelos – que 1964 havia ingressado no bloco – apresentou o modelo de uma nova indumentária: saiote e colete em napa branca, pintados em tinta vinílica preta. A fantasia foi aprovada, Romeu passou a confeccioná-la e cada componente ficou com o direito assegurado de pintar seu rosto com suas concepções sobre o índio³⁵”

³¹ História e documentário do Cacique de Ramos carnaval RJ, disponível entre 3:50 e 5:10 <https://www.youtube.com/watch?v=bt_zlGGdcxQ&ab_channel=GuiadoCarnaval> última visualização em 19/02/2020

³² História e documentário do Cacique de Ramos carnaval RJ.

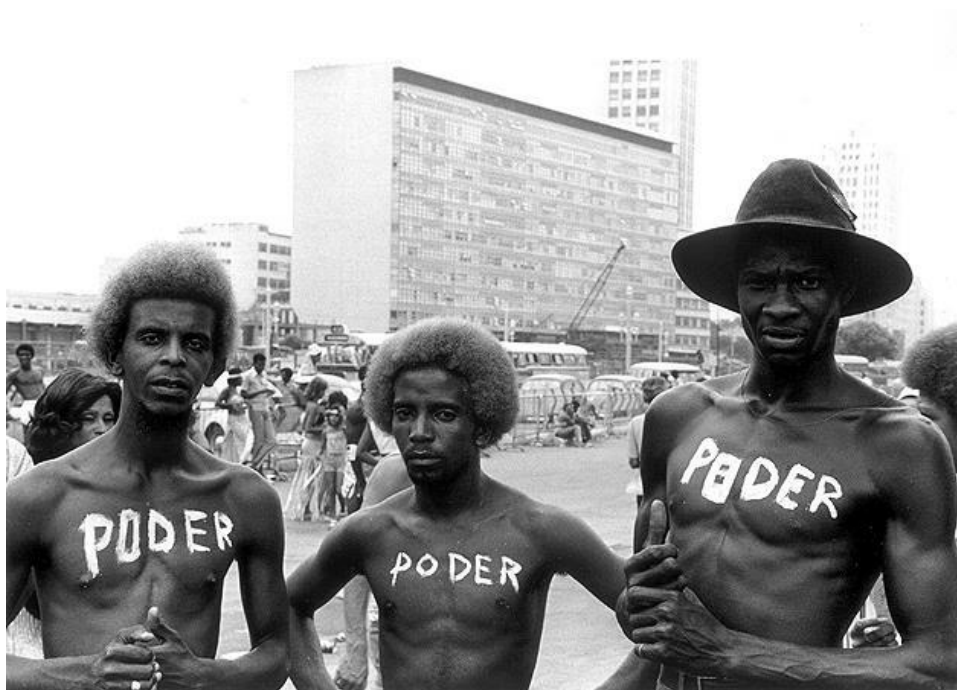
³³ Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p. 61

³⁴ Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p. 62

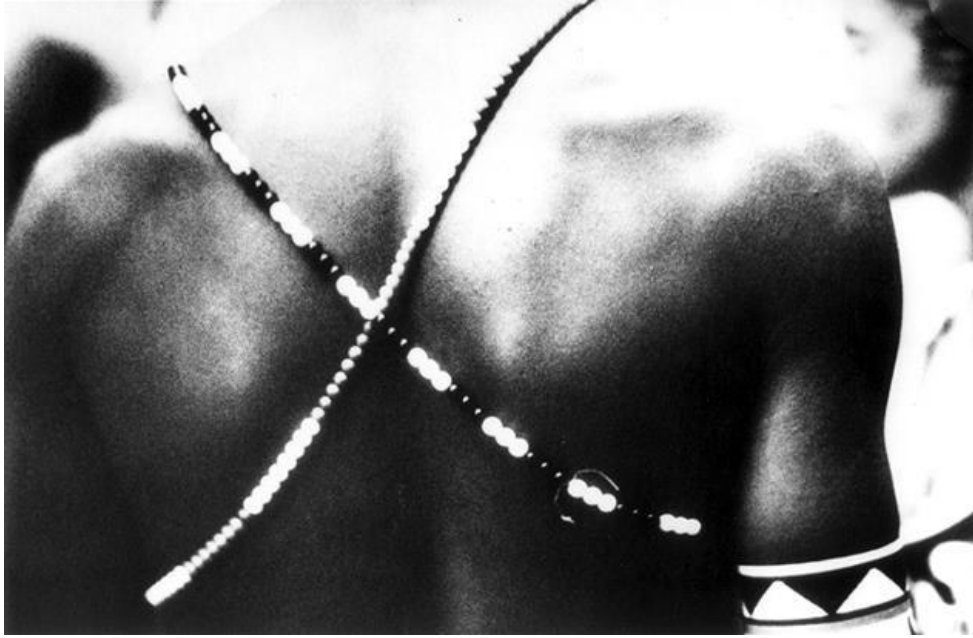
³⁵ Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p. 61-62

As versões sobre o responsável pela elaboração da fantasia divergem em alguns pontos, mas o caráter inventivo e inovador das indumentárias do Cacique de Ramos foi de um sucesso estrondoso, ultrapassando o âmbito dos integrantes do bloco e alcançando os demais foliões. Curioso pensar que a própria história da criação da indumentária emblemática do Cacique é repleta de elementos fantasiosos que se abrem para diversas versões do fenômeno (a fantasia da fantasia): o inventor Bira Presidente, grande nome do Cacique e uma figura central na inventividade e revolução do bloco; a inspiração de caráter eminentemente antropofágico de Conceição, inspirada no colete de Kirk Douglas no Teatro Municipal – um exemplo de que coincidências podem nos levar à lugares inimagináveis –, e a história de que a roupa havia sido feita pelo figurinista Romeu de Vasconcelos, profissional e técnico no assunto.

Fato é que a fantasia, combinada ao clima proporcionado pelo bloco, chamou a atenção do artista plástico Carlos Vergara que apresentou exposição de fotos sobre o carnaval do Cacique de 1972, tanto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, quanto na Bienal de Veneza de 1980, gerando lindos registros do momento. Destacamos alguns:



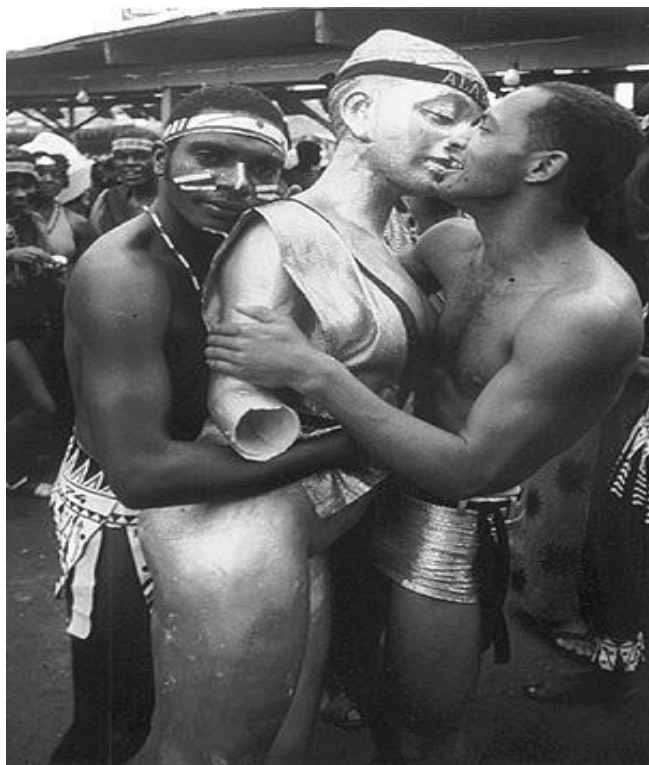
Cacique de Ramos, Vergara Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33841/bloco-de-carnaval-cacique-de-ramos>



Cacique de Ramos Vergara Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33782/bloco-de-carnaval-cacique-de-ramos>



Cacique de Ramos, Vergara. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33785/bloco-de-carnaval-cacique-de-ramo>



Cacique de Ramos, Vergara. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33785/bloco-de-carnaval-cacique-de-ramos>

Em depoimento recente, Carlos Vergara diz que o interesse no carnaval do Cacique de Ramos não era somente pela festa, mas pela possibilidade de um discurso político.³⁶ De fato, o Cacique, em um movimento típico das culturas de festa, por meio de estratégias para construção de pertencimento, acaba por produzir subjetivações políticas de pessoas invisibilizadas pelo projeto excludente do Estado. Esses novos atores políticos aparecem desafiando a lógica tradicional. Essa subjetivação política é ruído para a música tradicional, mas ruído que começa a se fazer ouvir ao ponto de não ser mais possível ignorá-lo. Aí, então, há a necessidade de o Estado, sobretudo o Direito, analisar dita questão.

O sucesso do Cacique era tamanho que batedores do Estado do Rio de Janeiro abriam caminho para que o desfile ocorresse. Matérias jornalísticas, como a de 17 de fevereiro de 1984 do jornal O Globo, narram o fenômeno de popularidade:

“Em 1965, em concurso promovido pela Secretaria de Turismo, o Cacique foi vencedor com a música ‘Água na Boca’, de Agildo Mendes, o que concretizou os ideais carnavalescos da Agremiação. Já em 1966 o Cacique passava à categoria de hors concours, desfilando com a música ‘Arco e Flecha’, de Chiquita, muito querida entre os componentes. Aos poucos o bloco ganhou adesão de jogadores de futebol, como Marco Antônio, Renê, Carlos Roberto, Alcir Portela, Luisinho, Osmar, Paulo Lumumba, Pingo e Denilson, que formam uma ala, a Ala dos Jogadores de Futebol. Outras alas do bloco criadas para manter uma unidade são a

³⁶ Carlos Vergara em depoimento ao MAMRIO

dos índios, da Ráfia, Comanche e Cantores de Rádio. Quem chega tem de se integrar a uma delas, mas tem a liberdade de pintar seu rosto como quiser, de acordo com sua própria concepção de índio.³⁷”

As simultaneidades, multiplicidades, encontros, imaginações e conflitos que a Rua traz faz dela uma ferramenta para se pensar o fenômeno jurídico. A história da rua é múltipla: a fantasia tão conhecida do Cacique de Ramos pode ter vindo de várias fontes. Essa lógica múltipla e oral tende a ser estranha aos procedimentos do Direito, como também o é o fato de que a rivalidade entre Cacique e Onça, que por vezes enveredou para violência física, foi um relacionamento simbiótico de desenvolvimento mútuo, que atraiu a atenção de instituições mais consolidadas, como Estado e Imprensa. Na Rua tudo faz parte do fenômeno, são todas camadas, fontes e coincidências formadoras; a violência, Kirk Douglas no Teatro Municipal, o imponderável, a dor da vida, o desamor, a construção subjetiva da política, os apagamentos de um Direito excludente, as opressões internas de gênero e sexualidade da época, o período ditatorial, as dificuldades financeiras, a criação, a proteção divina, a identidade caciqueana, tudo em um caldeirão cultural que acontece muitas vezes à margem do Direito e em alguns casos até apesar do Direito institucionalizado.

Outro exemplo dessas simultaneidades vem de uma das alas do bloco. Muitos jogadores de futebol ligados ao samba desfilaram no Cacique na chamada Ala dos Jogadores: Alcir Portella, volante, intimamente ligado com o Club de Regatas Vasco da Gama e ao Bonsucesso Futebol Clube, tornou-se figura fundamental no desenvolvimento e popularização do pagode que acontecia às quartas, na quadra do Cacique. Lígia Santos destaca a importância de Alcir no Samba:

“O Alcir, na verdade, lançou muita gente dentro do Cacique... porque o Alcir é sambista nato, ele sempre tocou tamborim na bateria da Mangueira, independentemente de ser jogador de futebol... então é uma pessoa que viveu sempre no mundo do samba....”

Como aponta Nei Lopes³⁸, ao contrário da profissionalização que havia tomado conta das escolas de samba, desde a década de 1970, no auge de sua transformação em uma expressão artística descompromissada, com alguns poucos elementos que remetem ao significado original, os blocos sofriam com dificuldades financeiras, mesmo os grandes blocos como o Cacique. Nas palavras de Bira Presidente: “isso aqui [dificuldade financeira]

³⁷ Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p.64

³⁸ Dicionário da História Social do Samba, Simas e Lopes p. 121

nunca deixou de existir, são 48 anos [hoje são 60 anos recém completados]. Nós nunca tivemos dinheiro pra manter isso aqui”³⁹ e Renatinho Partideiro:

“Já teve época de eu ir pra Avenida defender o Cacique duro. Só com o dinheiro da ida. Chegar... “Presidente, me dá um qualquer da passagem, porque eu to quebrado”; Porque você ama isso aqui. A gente não faz samba por reprodução de capital”⁴⁰

A profissionalização das Escolas de Samba, que traziam saúde financeira para as agremiações, também tinha seu preço. Essa espetacularização do carnaval se deu às custas de iniciativas que buscavam a socialização, fazendo com que as Escolas de Samba deixassem de ser o ‘Celeiro do Samba’. Essa falta de espaço de socialização entre sambistas, onde estes podiam apresentar suas canções em um ambiente que não estivesse necessariamente vinculado ao carnaval como espetáculo, gerou um vazio e uma grande demanda por outros formatos. Como aponta Nei Lopes, nos anos 1970/1980, o Cacique de Ramos supriu esse apelo revelando novos sambistas⁴¹. Mesmo aqueles que eram profundamente ligados à alguma agremiação ou Escola, alcançaram a visibilidade por meio do Cacique, um ambiente não carnavalesco, mas de socialização – os pagodes.

O Cacique de Ramos teve diversas sedes. Em seu início, as reuniões aconteciam em casas e varandas de membros. O bloco itinerante teve mais de cinco sedes até que, com alguns contatos políticos, intermediados principalmente por Miro Teixeira, o Cacique chega a sua quadra atual, localizada na Rua Uranus, em Olaria⁴². Há, aqui, mais um entroncamento nas relações com o Município, que cede seu terreno de empréstimo ao Cacique de Ramos para a construção de sua quadra⁴³.

Mesmo que a atividade e os preparativos para o carnaval durem o ano todo, Milton Manhães, produtor musical e mestre de bateria do Cacique de Ramos por anos, relata que havia uma sazonalidade na intensidade das atividades da quadra em um primeiro momento⁴⁴.

³⁹ Esquina de Tantas as Ruas, Silva p.14

⁴⁰ Esquina de Tantas as Ruas, Silva p.14

⁴¹ Pagode, o samba que faz escola, Blog do IMS, Nei Lopes

⁴² Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p. 81

⁴³ Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p. 81

⁴⁴ Milton Manhães ao Centro de Memória Caciqueana, entre 30:57 e 32:47 disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=558diBujxP4&t=3664s&ab_channel=CentrodeMem%C3%B3riadoCaciqueeRamos > visualizado por último em 20/02/2020

Partiu de Alcir Portela a iniciativa de, às segundas-feiras, dia de folga dos jogadores de futebol, organizar reuniões na quadra, apelidadas de “segundas sem lei”, onde se jogava futebol, cartas, preparavam comidas e, naturalmente, se tocava samba debaixo da tamarineira.



Pagodes na quadra do Cacique, Tamarineiras ao fundo fonte: <https://portaldisparada.com.br/cultura-e-ideologia/cacique-de-ramos/>

Interessante notar o apelido do evento, “segunda sem lei”, com sentido original ligado a liberdade de não precisar se preocupar com compromissos sociais, como trabalho, onde se pudesse existir e viver sem o escrutínio da moralidade pública. Obviamente, contudo, havia algum tipo de organização e regramento. Segundas sem qual lei? Com os desenvolvimentos dos pagodes, para a manutenção do ambiente tranquilo e amigável, Bira aponta um fator:

“Dentro do Cacique existe coronel, existe major, existe polícia militar, soldados, entendeu? Das três forças armadas, da auxiliar e da civil... estão lá... tem até diretor, sem citar nomes. E eles são conhecidos; então, quando surge qualquer problema... resolve na hora”

É possível notar uma legislação oculta, em que agentes do Estado atuam, à margem da máquina estatal, na manutenção de uma ordem e coesão interna definida pelos membros frequentadores desses eventos. Os agentes públicos não estão fora do mundo, estão incluídos nas dinâmicas da Rua e da Quadra; são ao mesmo tempo ferramentas do Direito, com atuação vinculada à lei, e criadores de culturas de frestas. As classificações criadas para pensar o movimento só capturam fotografias; pessoas podem variar circunstancialmente entre Cacique, Onça ou Homem Branco, como se troca de fantasias.

Se não, vejamos. Ubirany, fisioterapeuta do INSS, convidou alguns amigos da autarquia à frequentar a quadra da agremiação, às quartas-feiras. Bira Presidente, também servidor público estadual e federal, época em que se podia acumular empregos públicos, largou as atividades e se dedicou integralmente ao samba só depois que o Grupo Fundo de Quintal atingiu sucesso comercial. Há várias formas de pensar como o Direito pode fomentar a arte. Não é raro na história do país que grandes artistas surjam do serviço público, que não tem como fundamento as práticas de produção e reprodução de capital. Como Bira e Ubirany, pode-se destacar escritores como Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Euclides da Cunha, Lima Barreto. O Funcionário Público ainda pode ser encontrado em sambas, como “Quando o Natal Caiu Numa Sexta”⁴⁵ de Luiz Carlos da Vila, uma crônica sobre Juvenal, funcionário público e boêmio:

Juvenal, um sujeito querido na jurisdição
E pelos seus amigos da repartição
Com quem as vezes toma uns copos lá no bar

Dona Ester, na mocidade bela mulher
Foi uma uva hoje não passa
De um abacaxi, não dá colher

Quando é sexta feira ele passa da hora
Fica lá tirando samba e a prosar com o pessoal
Ela dá rabanada e põe tranca na porta
Galo onde canta janta durma aí mesmo no quintal

Mas teve uma sexta que até o padre foi pedir
Todo mundo lá fora aplaudiu no final
Dona Ester deu-lhe umas castanhas abraçou e beijou
E perdoou Juvenal e disse:

- Meu amor Feliz Natal, eu te perdoo porque hoje é natal...

Com o tempo, o pagode realizado às quartas-feiras foi organicamente se desenvolvendo com seus participantes se revezando entre a quadra de asfalto, onde se jogava futebol, a mesa de cartas e o pagode de mesa, que já contava com Ubirany, Bira Presidente, Neoci, Sereno e Milton Manhães. Esses eventos começaram a atrair poetas e músicos do samba como Almir Guineto, Everaldo da Viola, Beto Sem Braço e Noca da Portela, ocupando um espaço deixado vago pelas escolas de sambas, como explica Ubirany:

⁴⁵ DA VILA, Luiz Carlos. Quando O Natal Caiu Numa Sexta. In: DA VILA, Luiz Carlos. Pagode de Natal. Independente, 1984. Faixa 2.

“Então os compositores de escola de samba perderam espaço onde pudessem apresentar o seu novo samba. E o cacique passou a ser esse reduto, um lugar onde o compositor pudesse mostrar o seu samba⁴⁶”

A Quadra do Cacique de Ramos desponta como espaço de confluência onde, por meio de um crescimento orgânico, se cultiva uma tradição sincopada advinda da Rua, com religiosidades, culinária e musicalidade próprias. Ela abriga um ser possível da Rua, como uma manifestação particular.

Alcir Portela, ou Alcir Capita como também era conhecido, que já havia levado seu vizinho Jorge Aragão para o pagode, convidou a também amiga e aclamada cantora Beth Carvalho para a quadra do Cacique. Em depoimento, Beth Carvalho conta:

“Então ele [Alcir] me disse ‘eu vou te levar num lugar que você vai adorar’. E realmente, eu cheguei no Cacique numa quarta-feira e nunca mais saí... toda quarta-feira eu ia prá lá. Foi um verdadeiro desbunde prá mim: eu percebi músicos da melhor qualidade (ritimística e harmonicamente falando), compositores ótimos, com uma linguagem revolucionária dentro do samba, sem perder a raiz. Eu acho que é uma verdadeira revolução dentro do samba... O Cacique... aquele pagode... aquelas pessoas... O Cacique é uma reza, uma cachaça! E era minha casa, um lugar agradável, aquela tamarineira que é uma maravilha que tem todo um encantamento, ela te abriga mesmo.⁴⁷”

Existem diversos testemunhos sobre os encantamentos da quadra, que contam sobre uma série de símbolos, como o “trabalho” de D. Conceição, o altar de São Sebastião e a famosa Tamarineira:

“Quando fomos prá ali, a minha mãezinha querida, nossa mãezinha querida, estive lá e preparou tudo. Ela fez um trabalho muito forte lá... e normalmente, quando se faz um trabalho assim, se coloca algo num lugar de segredo... porque é a segurança não só dos filhos, como da agremiação e das pessoas que participam.⁴⁸”

Quando o Cacique de Ramos assume a sede em Olaria, Dona Conceição, Ialorixá com um terreiro de Umbanda em Nova Iguaçu, iniciada no candomblé por Mãe Menininha do Gantois na Bahia, faz um axé na Tamarineira da quadra. Essa lendária árvore que protege o Cacique e seus membros é um ponto crucial para pensar os encantamentos e ritualização do Cacique. São ações que ligam, simultaneamente, diversos pontos da cidade, do país, e diversos tempos, o de agora e o da ancestralidade. A Tamarindeira um elemento de organização da Rua e da Quadra, um filtro. É ela que faz a Quadra de Olaria ser do Cacique

⁴⁶ Esquina de Tantas as Ruas, Silva p13

⁴⁷ Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p. 131

⁴⁸ Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p. 84

de Ramos, é um mecanismo antes de apropriação do que de propriedade: não é o título legal obtido por meio de contatos políticos que liga o Cacique e seus componentes àquele pedaço de terra, mas o axé da árvore, o trabalho de Dona Conceição e o pagode. Essa criação de pertencimento se faz na medida do encantamento e da síncope, se faz na medida em que a Tamarineira surge como elemento protetor, acolhedor e que promove encantamentos das culturas de frestas.

A Tamarineira é um elemento de organização de elementos cacofônicos, uma organização sincopada, que não organiza nos termos formais, mas que propicia um ambiente em que se possa praticar o existir, a vida desses sujeitos, antes invisibilizados, que conseguem se firmar enquanto sujeitos políticos. A promoção de encantamento da Tamarineira é condição da contínua ritualização desse ambiente.

Um bom caso relatando o encantamento da quadra e da Tamarineira vem de Luiz Carlos da Vila – grande poeta, profundamente ligado ao G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel. Nascido em Ramos, ele recebeu alcunha ‘da Vila’ por morar na Vila da Penha, mas depois de se mudar para a Vila Kenedy e, finalmente, para Vila Isabel, recebeu de Nei Lopes o apelido de Luiz Carlos das Vilas. Em entrevista à jornalista Patrícia Palumbo, ao narrar como se deu o processo de composição da canção Doce Refúgio, que homenageia a quadra do Cacique, conta que, durante uma roda de samba que ocorria na quadra do bloco, Bira chama sua atenção para uma flor de tamarineira que havia caído em seu copo de cerveja, o que o inspirou a versar esse famoso samba⁴⁹.

Normalmente, uma folha caindo no copo de bebida é considerado uma impureza, ou como algo indesejado, alguns jogariam até o conteúdo fora e lavariam o copo, mas, dentro da lógica caciqueana, não era qualquer folha; era uma folha da tamarineira. O que poderia ser interpretado como ruído se mostra como um elemento criador de uma organização sincopada possível, uma flor da tamarineira é uma benção, um sinal. E como a Tamarineira tem ciência, a planta foi depositada justamente no copo do poeta que, prontamente, com a benção da Tamarineira, esquadrinhou os versos de Doce Refúgio⁵⁰: “Sim é o Cacique de Ramos/Planta

⁴⁹ Conversa Afinada, entre 5:10 e 6:10 disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=oajYguWPtSE&ab_channel=LeandroMiguel> última visualização 20/02/2020

⁵⁰ DA VILA, Luiz Carlos. Doce Refúgio. In: FUNDO DE QUINTAL. Samba É No Fundo de Quintal – Vol. 2. RGE, 1981. Faixa 3.

onde em todos os ramos/Cantam passarinhos nas manhãs/Lá o samba é alta bandeira/E até as tamarineiras são da poesia guardiãs”.

A ritualização de coisas e ambientes não é estranha ao Direito. Pelo contrário, as Delegacias de Polícia, os Tribunais, as exigências de vestimentas e comportamento, o decoro dos Juízes e Advogados e a linguagem própria são mostras de um ambiente extremamente ritualizado. Entretanto, a ritualização do Direito tende a ser intimidadora. O exemplo da Tamarineira pode ser interessante para pensar um direito mais acolhedor, que promova experiências encantadas.

A interação entre a Rua, a Quadra e a Tamarineira entrelaçam músicas, Direito e direito. Ao mesmo tempo que a Rua às vezes se apresenta hostil e violenta, ela pode servir como meio para a subjetivação política de pessoas apagadas pelo Direito, mas é também o direito que protege o bloco com batedores para a realização do desfile; é por meio de contatos políticos que o Cacique obteve a atual Quadra; durante as rodas de samba, eventuais conflitos são solucionados por agentes do estado atuando fora de suas competências, ou do Direito. As disputas de embalo entre a Onça, o Cacique e o Homem Branco também apresentam ferramentas para pensar o direito. O caráter oral, fantasioso, realizado a partir de simultaneidades e encontros; a fantasia feita antropofagicamente a partir de Kirk Douglas, ou elaborada pelo figurinista. Essa experiência cacofônica e múltipla, pode lançar pistas para que os que falam em nome do Direito passem a ouvir esses ruídos, incorporando e digerindo essa multiplicidade de camadas e encontros para organizá-los, não à maneira tradicional, mas a partir do embalo do Cacique.



Foto Recente de uma das Tamarineiras e altar de São Jorge. Fonte:

<https://www.arvoresquecontamhistorias.com.br/tamarineira-cacique-de-ramos-samba-e-cultura-no-norte-do-rio-de-janeiro-rj/>

A RODA, O PARTIDO E O PAGODE

Não quero dizer que viver é só sambar
 Mas sambar é viver
 É saber se encontrar
 Só o samba faz a tristeza se acabar
 Só o samba é capaz desse povo alegrar

Ser sambista é ver com olhos do coração
 Ser sambista é crer que existe uma solução
 É a certeza de ter escolhido o que convém
 É se engrandecer e sem menosprezar ninguém
 (Seja Sambista Também, Arlindo Cruz e Sombrinha)



Pagodes no Cacique de Ramos. Fonte: <https://raizdosambaemfoco.wordpress.com/2013/05/06/beth-carvalho-madrinha-do-samba-de-pe-no-chao/>

Diferentemente das outras tríades elaboradas, a Roda, o Partido e o Pagode apresentam uma enorme consonância, podendo ser comparadas à mesma nota sendo tocada por instrumentos com timbres diferentes, ou em oitavas diferentes. São elementos que se interpenetram: a Roda se faz na tradição do Partido e no ambiente do Pagode. Muitas características são fundamentais aos três elementos, como a participação, a imprevisibilidade e a existência de procedimentos determinados e determináveis – elementos que podem

auxiliar a forma como olhamos para o Direito, que também é composto por alguns desses ingredientes, embora muitas vezes sejam exercidos e explorados de formas silenciadoras e excludentes.

Luiz Carlos das Vilas dizia que, depois da roda, a Roda de Samba era a maior invenção do homem⁵¹. Na mesma toada, é possível pensar a Roda de Samba como um dispositivo de preservação e de invenção de caminhos para estas tradições. A Roda de Samba é espécie do gênero “Roda”, que compreende também outras formas dispositivas de espaço de cultivo de saberes e técnicas, não necessariamente redondas – como batalha de rap, o jongo, o caxambu, o break etc. A partir da Roda, aqui nos termos de Oliveira (2019)⁵², é possível pensar a produção de saberes, preservação de técnicas e culturas, ao mesmo tempo que oferece uma dinâmica ritualizada que pode ser útil para olharmos para o fenômeno jurídico:

As rodas amefricanas e, particularmente, a roda de samba, se constituem primeiramente como formação coletiva espontânea que, no entanto, estabelece para si regras e procedimentos regulares, abertos à improvisação e à inovação. Este espaço instaurado pela roda se transforma em espaço de cultivo de saberes, técnicas e dinâmicas próprias das populações afrodiáspóricas, conservando um caráter contra-hegemônico em ato. Como no terreiro de candomblé e umbanda, a roda de samba é um dispositivo e um circuito através do qual as populações negras conservam e reinventam práticas e saberes marginalizados pelo sistema cultural vigente.⁵³

Em um primeiro plano, é possível destacar algumas das características da Roda. Primeiro, trata-se de um dispositivo ritualizado, com organização e regras próprias, que tem, na participação e no caráter iniciático, fundamentos que propiciam a preservação de uma tradição com a possibilidade de uma reinvenção de uma cultura de frestas, sincopada e cacofônica em relação ao Direito. A Roda possui um caráter epistêmico:

“A roda, assim, se configura também como espaço em devir, espaço onde vigora um efeito premente de atualização, capaz de produzir situações que, a depender da régua e do compasso do “observador”, podem aparecer de forma contraditória, mas que em sua dimensão concreta operam de forma complementar. Primeiro, a roda é tradição, mas também é o futuro. Na roda, canta-se para o futuro com os olhos no presente e no passado. Essa sensação de temporalidade embaralhada não desorienta, pelo contrário, pois é a partir deste embaralhamento que surge um verso novo, uma improvisação no pandeiro ou no repique de mão, um entreolhar cúmplice, um episódio histriônico. Outro aspecto aparentemente contraditório: a roda é espaço de coletividade, mas também de excelência individual, onde os talentos para os instrumentos, o canto, a composição e a dança sobressaem e alimentam a roda. Ritmo, nesse contexto, é fundamental e extrapola a música, como observa Nina

⁵¹ Sambando, A Invenção da Roda de Samba

⁵² "A Dança Vem Antes. A Música 'Olha' E Toca": A Palavra Percussiva Na Canção Brasileira, Oliveira

⁵³ "A Dança Vem Antes. A Música 'Olha' E Toca": A Palavra Percussiva Na Canção Brasileira, Oliveira

Graeff em Os ritmos da roda: “Ritmo é organização dos movimentos, sejam corporais ou sonoros, no tempo ou no espaço. Enquanto tal, não é estático; se transforma. É na roda que os ritmos [...] tomam corpo, tomam corpos em forma de dança e tomam sons em forma de música”⁵⁴

A música que se fazia nos pagodes do Cacique de Ramos era samba, mas a Roda formada na quadra da Rua Uranus, em Olaria, já mostrava seu potencial transformador coletivo-individual. Unindo elementos tradicionais, introduzindo novos instrumentos, inovando rítmica, melódica, lírica e tematicamente, sempre dentro da tradição do samba, o que se operou na quadra do Cacique, sob a tamarineira, foi uma revolução estética.

Pereira (2003) utiliza a expressão ‘reinvenção’ para abordar o acontecimento, dizendo que o fenômeno consistiu na retomada de tradições do samba, com uma consequente adição de novas leituras contemporâneas. Mais recentemente, Nei Lopes, que já havia dito que este momento foi o mais importante da ‘legítima música popular brasileira’, surgido depois da Bossa Nova⁵⁵, escreve:

“Através do pagode difundido a partir do quintal do Bloco Cacique de Ramos foi que o samba, marginalizado em proveito de um suposto bom gosto pasteurizado e internacionalizante, se recriou, de boca em boca, sem microfone, na voz e na alma do carioca de hoje (principalmente do negro suburbano); e é, ainda, exemplo de resistência.”⁵⁶

A reinvenção foca no ambiente dos Pagodes da Quadra do Cacique de Ramos, que foi fundamental para a difusão da forma dessas reuniões. Ainda assim, havia Pagodes e Rodas de Samba por todo o subúrbio do Rio de Janeiro, operando pelos mesmos elementos de criação e preservação, inclusive com interseções entre as Rodas, afinal, muitos dos pagodeiros, senão todos, por vezes frequentavam o Clube do Samba de João Nogueira, o Pagode do Arlindinho, no Terreirão da Tia Toca. Especialmente na quadra do Cacique de Ramos, a partir de seu encantamento e encontros, se formou um ambiente propício para o desenvolvimento dessa episteme de frestas, construtora de saberes e técnicas. Com representantes de diversas Escolas de Samba e escolas do samba, a Quadra virou um local de experimentação, onde a cada semana, a cada quarta-feira, se buscava o futuro sem esquecer do passado. O que era efetivamente buscado – um dos procedimentos adotados nas rodas às quartas-feiras era a de sempre apresentar músicas autorais novas –eram a inventividade e a criação que se faziam dentro da Roda.

⁵⁴ “A Dança Vem Antes. A Música 'Olha' E Toca”: A Palavra Percussiva Na Canção Brasileira, Oliveira

⁵⁵ Isto é Fundo de Quital, Karla Sabah

⁵⁶ Pagode, o samba que faz escola, Nei Lopes

Os Pagodes no Cacique acústicos. Pelas condições técnicas da época e por sua acepção, o evento tem característica intimista, marcado pelo canto coletivo e pela coparticipação, dando sentido ao conceito de Oliveira (2019) sobre a experiência musical, que não reduz o fenômeno à tríade clássica⁵⁷ – melodia, ritmo e harmonia –, mas que leva em consideração, sobretudo, novas dimensões estéticas e tecnológicas da produção da música, como significantes tão fundamentais quanto os da tríade.

“Hoje, talvez seja preciso encarar que a canção se faz também na performance, na instrumentação, nos modos de apresentação e gravação, valorizando também a intensidade (volume) e o timbre (fonte sonora), não como adereços, mas como elementos constitutivos⁵⁸.”

Muitos dos instrumentos tradicionais do samba (fontes sonoras) como o surdo, o tamborim, o violão, o cavaquinho, entre outros, apresentam intensidade (volume) díspares, que se tocados em conjunto, sem amplificação e equalização, acabam por gerar entraves melódicos e rítmicos em que um instrumento acaba sobrepondo outros, prejudicando a experiência sonora. Os membros do Cacique de Ramos utilizaram sua inventividade e imaginação percussiva para introduzir e popularizar novas fontes sonoras: instrumentos como o banjo com afinação de cavaquinho, o repique de mão, o tantã e a maneira de cantar, criaram uma forma reprodutível e adaptável⁵⁹. A Roda como formato foi essencial para esse desenvolvimento, pois aberta à experimentação, era o instrumento ideal para que essas ideias e invenções fossem colocadas em prática sob o escrutínio da tradição e como resultado, obtiveram combinações possíveis e contingentes.

Nesse sentido, a Roda, mais uma vez, se mostra não somente como um ambiente festivo onde a música conduz a festa, mas um instrumento coletivo, de uma cultura de frestas, que através de processos de negações e afirmações – sambas, linhas melódicas, inovações que podem ser bem aceitas ou não na roda – constroem outras tradições do samba. A Roda se assemelha a um filtro democrático, já que a participação é elemento fundamental, e que aceitação ou não se dá dentro da própria Roda e por aqueles que participam do ambiente ritualizado. O Direito poderia se atentar para esta forma de produção contra-majoritária e afro diaspórica de saberes para passar a ouvir invisibilizados e promover subjetivações políticas,

⁵⁷ Transistória, Transistor: As Máquinas E As Musas, Oliveira

⁵⁸ Transistória, Transistor: As Máquinas E As Musas, Oliveira p. 8

⁵⁹ Esquina de Tantas as Ruas, Silva p.16

além de, de forma mais ambiciosa, tentar olhar para as práticas participativas, de reinvenção democrática, de escrutínio popular da Roda, para abrir novos caminhos e práticas.

O samba feito nas rodas de samba do Cacique é profundamente influenciado pelo samba de Partido Alto que tem como forte característica a presença de um refrão ou tema, seguido de improvisações em que os partideiros versam não necessariamente se atendo ao tema. Este estilo é profundamente marcado pela oralidade, destacando-se grandes improvisadores, ou melhor, partideiros que frequentavam a quadra do Cacique: Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Renatinho Partideiro, Arlindo Cruz e Almir Guineto. Em depoimento, Guineto diz que já foi criticado por conta de sua dicção, ressaltando que os fãs pouco entendiam o que o cantor e compositor falava. Não obstante, nos seus dizeres, as vezes uma dicção perfeita pode tirar a ‘*valentia*’ da música com uma sofisticação desnecessária, concluindo que no Cacique de Ramos se canta gritando – a dicção perfeita não é o detalhe mais importante.⁶⁰

No Partido Alto, a improvisação e o imprevisível são latentes e constitutivos da experiência. Busca-se ativamente inovar sobre o tema e, ainda, construir a inovação baseada na contribuição individual de membros da Roda. Nesse sentido, o Samba vai se constituindo a partir de tentativas, umas bem-sucedidas e outras nem tanto, de seus partideiros. O objetivo não é a construção de uma canção no modelo tradicional, mas o ritual em si, a experimentação:

A imprevisibilidade, por sua vez, é o agente que pode intensificar ou afrouxar os elos que mantêm a roda e o ritual de pé, e diz respeito a uma inversão: neste caso, o “ruído”, a “síncope” e demais elementos que na concepção ocidental podem prejudicar a justa transmissão do código, não se afiguram nem como acidente, nem como distúrbio para a transmissão do código. Trata-se de pensar a “síncope” (o deslocamento abrupto da acentuação rítmica) e o “ruído” (elementos supostamente extra-musicais que fluem por todo o processo) como dinâmicas fundamentais na musicalidade afrodiáspórica que se abrem em virtude da comunicatividade e da percussividade. Responsável pelo encaminhamento exitoso do ritual, a “síncope” improvisada remete a um movimento de resposta a um contexto ou sob a forma de um estímulo sonoro — o transe como registro psico-fisiológico coletivo que responde às claves rítmicas e suas variações e convenções⁶¹.

O Partido, com a permissão do trocadilho, pode ser um elemento para se olhar para os processos e meios de participação e representatividade no Direito, sobretudo a partir desta acepção em que se valoriza a cacofonia, a participação, o ruído, a síncope como elementos

⁶⁰ https://www.youtube.com/watch?v=BezjqGiNaBc&ab_channel=InstitutoArteTear

⁶¹ "A Dança Vem Antes. A Música 'Olha' E Toca": A Palavra Percussiva Na Canção Brasileira, Oliveira

fundamentais, e não como obstáculos à transmissão da mensagem. As formas de participação do Direito, e até a partidária (aqui partido nos termos da representação política), podem tirar lições do Partido Alto, da ritualização participativa da Roda, da experimentação baseada na contribuição, no diálogo do individual com o coletivo. Muito se fala em crise no sistema representativo, ou da representatividade, talvez por conta de um sistema excludente que olha para culturas de frestas, dissonâncias, cacofonias e síncopes como obstáculos a serem normatizados e encaixados na música na cadência padrão do Direito.



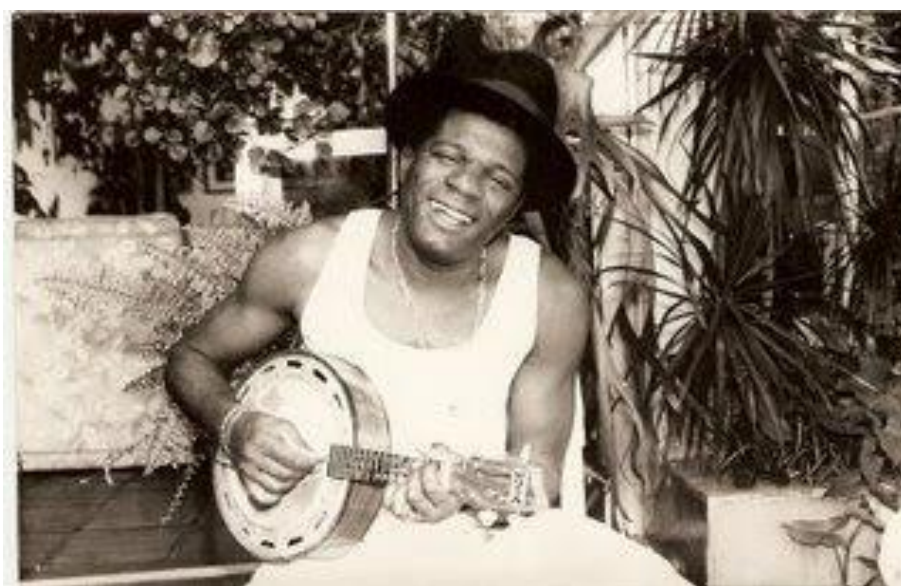
Pagodes do Cacique de Ramos. Fonte: <https://extra.globo.com/incoming/11500276-8e4-d60/w448/foto-2arlindo-cruz-no-cacique-de-ramos.jpg>

Almir Guineto foi o responsável pela popularização do banjo com afinação de cavaquinho. Há registros da utilização desse instrumento folclórico americano, na década de 1920, por membros do grupo de Pixinguinha, os Oito Batutas. A ideia de adaptar o instrumento americano, por vezes, é atribuída à Mussum, que tocava com Almir Guineto no grupo Os Originais do Samba e, por vezes, ao próprio pai de Almir Guineto. Mais um exemplo das simultaneidades e coincidências: para o fim da presente discussão, a pessoa específica que teve a ideia de retirar o braço do instrumento do *Folk e Country* americano e substituir pelo braço do cavaquinho não é o detalhe mais importante. Mas, sim, que o ambiente da Roda proporcionou essa invenção e a escrutinou em seu ambiente. Essa inovação produziu um instrumento, como ressalta Nei Lopes, que possui uma sonoridade peculiar, pois se mostra tanto harmônico quanto percussivo, vez que a ressonância do coro no corpo do

instrumento aliado à forma como é tocado, com a palheta trastejando o braço do banjo, uma espécie de ‘reco-reco harmônico’.

A adesão de Almir Guineto ao banjo não foi imediata, sobretudo por problemas técnicos de captação do som peculiar e estridente que era emitido. Contudo, ao chegar aos pagodes da Rua Uranus, que eram acústicos, o banjo se encaixava perfeitamente à proposta e, por ter um volume consideravelmente mais alto que o do cavaquinho convencional (que quando era tocado muito alto nas rodas acabava tendo as cordas arrebitadas pela força que o instrumentista fazia na palhetada), poderia ser utilizado sem amplificação e sem ser sobreposto pelos instrumentos de percussão. De modo que o banjo foi muito bem aceito na Roda, pois além de se adaptar perfeitamente ao ambiente, gerou uma série de possibilidades sonoras e percussivas antes ocultas. Não se trata aqui de uma inovação única e exclusivamente individual: não há que se desvalorizar a inventividade do novo instrumento, mas fundamental é que os processos se dão por meio da Roda. Assim como o resgate da tradição do Partido Alto, essas inovações permitem a preservação da tradição com a abertura de um novo futuro possível e percussivo:

“Mas banjo é um negócio muito antigo, só que pararam. Aquela parada dos antigos... pararam de usar. Não fui eu que botei o banjo. Era maxixe, usavam muito em maxixe, ne? Aquele tempo de Noel, Pixinguinha, aí pararam. Deram essa grande parada, aí eu retomei daí.”⁶²



Almir Guineto e seu banjo. Fonte: <http://culturaaptrj.blogspot.com/2017/05/nosso-adeus-ao-mestre-almir-guineto.html>

⁶²Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira. Pg. 99

O Violão tocado por Cleber Augusto também apresenta peculiaridades. Cleber teve seu primeiro trabalho na indústria da música tocando com a dupla Leno e Lilian, ligados à Jovem Guarda, e possui forte influência do *Rock*. Atento aos movimentos musicais, incorporou à sua forma de tocar requintes dos acordes “bossanovísticos”, o que enriqueceu melodicamente o movimento também. Ainda cabendo mencionar a contribuição de grandes melodistas como Sombrinha, Arlindo Cruz e Jorge Aragão, entre outros.

Essas experiências de assimilação de outras culturas que são o banjo americano com o braço do cavaquinho, o violão de Cleber Augusto, o Kirk Douglas no Teatro Municipal, a fantasia do Cacique com traços de índios *comanche*, são exemplos que encaixariam perfeitamente em exemplos Antropofágicos Tropicalistas, de Oswald de Andrade. Luiz Antônio Simas descreve esse processo por meio de outra figuração: Exu, que por vezes é representado fumando um cachimbo e tocando uma flauta, ‘é a boca que tudo come e devolve o que comeu’. O cachimbo é utilizado simbolicamente como aquilo que Exu ingere, enquanto a flauta representa o que devolve⁶³, e devolve música, música que o Direito não houve, ou ouve como cacofonia, como ruído, mas que em uma cidade feita de encontros, conflitos, simultaneidades, disputas e sob o império do imprevisível, é música produzida a todo momento.

Em processo semelhante, no sentido inverso, as Rodas não utilizavam surdos para marcação ou tamborins, ou outros instrumentos que geralmente são tocados com baquetas. Ao invés destes, utilizavam o tantã, resgatado dos boleros da década de 1950 (que eram chamados de tamboras). Como aponta Nei Lopes (2020)⁶⁴, a marcação feita pelo tantã é acompanhada pela percussão com os dedos da mão esquerda no corpo do instrumento, gerando também uma complexidade rítmica trazida pela inventividade. A marcação feita por dois tantãs, um de Sereno e outro de Neoci, agregavam ainda mais complexidade no diálogo rítmico entre os instrumentos.

Recém inventado e popularizado por Ubirany, o repique-de-mão completava a conversa rítmica com os tantãs. Silva (2013) conta sobre o processo de criação desse instrumento:

“Outra família festeira era o clã de Sereno, Wálter Tesourinha, Chiquita e Betinha. Esta última, certa vez, promoveu um encontro que, a princípio, como pura

⁶³ Escola de Saberes - aula aberta: Os Rios que Formam o Rio, com Luiz Antônio Simas

⁶⁴ Dicionário da História Social do Samba, Lopes e Simas. Pg. 208

celebração do dom da vida, não era para ter nada de especial. Mas teve. Como de hábito, a festa, em determinado momento, deu lugar a um pagode. Cada qual escolhia um instrumento. Quando chegou a vez de Ubirany, que ficara por último, já não havia nenhum disponível, nem mesmo um mísero tamborim. Ticinha, marido da dona da casa, deu um jeito na situação: foi até a sua bateria – que tocava profissionalmente – e tirou dela o tontom, um tambor de corpo comprido e couro de diâmetro pequeno.

Quem não tem cão caça com gato: Ubirany pegou o tontom, deitou-o sobre o colo e passou a percuti-lo. O resultado foi surpreendente. “Caramba, que gostoso!”, pensou ele enquanto percebia que, a reboque do som que tirava, o pagode ficava cada vez mais animado. Fim do primeiro ato.

Segundo ato: festa na rua Araguari, em Ramos. Ubirany, que ficara com a experiência do tontom na cabeça, resolveu aproveitar a situação para prosseguir na pesquisa por novas sonoridades. Para tanto, escolheu um repinique, instrumento normalmente percutido com baquetas e que tem a característica de ser fechado tanto em cima quanto embaixo por peles de couro ou plástico. Como no caso do tontom, Ubirany deitou-o sobre o colo e pôs-se de tocá-lo diretamente com as mãos. Bingo: o som era mais leve que o do tontom. Mas ainda faltava alguma coisa.

Dias depois, Ubirany foi ao depósito do Cacique e apanhou um repinique idêntico ao que usara na festa da rua Araguari. Tirou uma das peles e experimentou o resultado. Bom. Estava muito perto do que pretendia. O toque final veio quando colocou uma travezinhas de madeira na parte de dentro do corpo do instrumento, a fim de que funcionassem como abafadores capazes de tornar o som mais seco. No mais, era rebaixar um pouco o aro do repinique original, para evitar que machucasse a mão do percussionista.

Ubirany mostrou o que fizera a um artesão de sua confiança, que mantinha uma pequena fábrica de instrumentos musicais em Cordovil, subúrbio carioca. O artesão usou o repinique modificado por Ubirany como modelo para fazer um outro tambor, novinho em folha, com os requintes e sutilezas que só um profissional experimentado é capaz de alcançar. Estava inventado o repique-de-mão.⁶⁵

A história do repique-de-mão nos dá mais um exemplo de como A Roda e os Pagodes podem servir de meio epistêmico, na experiência, na medida em que, pela necessidade de participar do evento ritualizado, Ubirany utilizou do meio disponível, não tradicional, como os tontons de uma bateria, e notou um potencial sonoro. A partir da experiência de subverter a lógica do repinique, com alguns ajustes a mais, chegou-se ao instrumento novo. Depois do sucesso comercial do Grupo Fundo de Quintal, o repique se espalhou pelo país sendo peça fundamental no pagode, tanto quanto evento, quanto como estilo produzido na indústria fonográfica, como confirma Dudu Nobre:

Tanto que se criou no Cacique, eu até bato muito nisso, falo muito, se criou no Cacique uma coisa. Além de um mercado de trabalho, criou-se um segmento comercial. Hoje se vende mais tantã, repique e pandeiro no Brasil do que guitarra.⁶⁶

⁶⁵ Esquina de Tantas as Ruas, Silva p.10

⁶⁶ Esquina de Tantas as Ruas, Silva Pag. 21

O pandeiro de Bira Presidente, segundo diversos depoimentos,⁶⁷ também era tocado diferente, gerando uma nova escola de pandeiristas influenciados pelo seu método. O presidente do Cacique conta que aprendera a tocar observando os instrumentistas da chamada velha guarda, ligados à Pixinguinha, que eram conhecidos de seu pai e, naturalmente, também foi adicionando e incorporando novas figuras rítmicas que tornaram sua técnica única. Trata-se de mais um exemplo da Roda como resgate e reinvenção da tradição. Bira Presidente participava de Rodas com João da Baiana, Pixinguinha e outros nomes da velha guarda, para depois participar dessas Rodas e Pagodes na Quadra do Cacique de Ramo. São saberes que, acumulados, processados e reinventados dentro do ambiente coletivo, aliados a inventividade individual, resultaram em um Pandeirista referência pela originalidade de sua levada:

“A comunicatividade parece inspirada no diálogo entre vozes e tambores, diz respeito à apropriação de dinâmicas rítmicas da língua com objetivo de chamamento, característico das necessidades de maior engajamento para a roda ou o ritual. Completa essa figura a capacidade inclusiva, a força que atualiza a canção em contextos coletivos, e não somente os litúrgicos — como nos espaços de comunhão cancional que comportam a modificação da letra, da melodia e da própria canção de maneira a prolongar e intensificar seus efeitos fisio-psíquicos. (Um exemplo: nas rodas de samba cariocas não é incomum uma versão da letra ou um caco vigorarem de forma irônica, como, por exemplo, na substituição de “vai e não perca um segundo” por “vai e Dom Pedro II” no samba Meiguice descarada de David Corrêa e Ratinho, gravado por Almir Guineto). Os toques da percussão, o deslocamento abrupto dos tempos, os corpos respondendo ao ritmo e o ritmo respondendo ao corpo, são esses os movimentos que constituem o circuito da comunicatividade.”⁶⁸

A Roda, o ambiente ritualizado do Pagode e as características de incentivo ao improviso do Partido, geram esse meio extremamente receptivo à experimentação, à criação, seja em um verso bem-humorado, ou de provocação a outros componentes do Partido, seja na inserção de novas figuras rítmicas, instrumentos que ainda não eram utilizados, tudo isso passando por um processo de crivo e aprovação internos.

Esses fatores resultaram em uma disposição de músicos e instrumentos específicos, cujo arranjo deu origem ao grupo de samba Fundo de Quintal. A partir dos Pagodes que ocorriam na Quadra às Quartas-Feiras, a cantora Beth Carvalho percebeu a potencialidade destes músicos e do grupo, convidou-os para tocarem no disco *De Pé No Chão*, de 1978, de sucesso imediato, conduzido pela música Vou Festejar. Bira conta que, na época da gravação do disco, somente um dos integrantes do grupo estavam regularizados junto à Ordem dos Músicos, tendo que receber por meio de cadastros de outros profissionais.

⁶⁷ Doc. Isto é Fundo de Quintal

⁶⁸ “A Dança Vem Antes. A Música ‘Olha’ E Toca”: A Palavra Percussiva Na Canção Brasileira, Oliveira

Este disco foi um divisor de águas não só para o Fundo de Quintal e para os Pagodes da quadra do Cacique, mas para a cena musical e para a indústria fonográfica. Conforme conta Nei Lopes,⁶⁹ com o sucesso das gravações do Grupo Fundo de Quintal e do lançamento do disco *Raça Brasileira*, que lançou nomes como Zeca Pagodinho e Dona Ivone Lara, também ligados aos Pagodes sob a proteção da Tamarineira, a indústria se apropriou do termo pagode não para designar a reunião de sambistas, mas para nomear como gênero do samba o estilo recém surgido para o mercado.

Bom exemplo para visualização do diálogo rítmico e melódico gerado pelos experimentos de pagodes no Cacique foi a gravação de *Isso é Fundo de Quintal*, de Leci Brandão, no Disco da cantora, de 1985. Na ocasião, em uma espécie de interlúdio característico da parte versada do partido alto, o instrumental é interrompido e, em seguida, a cantora convoca um a um dos componentes do grupo a passarem, gradativamente, a retornar à música, detalhando o diálogo rítmico. A música trata também da própria ambientação dos pagodes e de seus personagens, além de mostrar a esquemática melódica do tema principal seguido da parte versada, em que pese não haver improvisações na faixa.

⁶⁹ Dicionário da História Social do Samba, Lopes e Simas. Pg. 208



Beth Carvalho e Membros do Fundo de Quintal. Fonte:

<https://www.facebook.com/centrodememoriacaciquederamos/posts/632526823949109>

Pagode não é utilizado aqui como um estilo musical, mas como uma prática encantada das culturas de sincopa, conforme destacado por Pereira. No encarte do disco *Batuqueiro*, de 1986, lançado por Martinho da Vila, a contracapa trazia um texto intitulado “*O Ritual do Pagode*”, peça importante para demonstrar a ritualização dessa experiência:

“Batuques, pagodes, partido-altos, batuqueiros, pagodeiro e partideiros se confundem e se fundem, desde o início quando tudo começou nas senzalas.

Há diferenças musicais quase imperceptíveis entre o partido-alto e o samba de partido-alto. Este é quase um samba de terreiro atualmente chamado “de quadra” que são feitos para animar os ensaios. Tem a primeira parte definida e a segunda improvisada sem maiores regras. Já o partido-alto é composto com um refrão é uma parte improvisada em cima do tema. Tem característica rítmica definida e maneira especial de dançar. O partido-alto, creio eu, surgiu nas rodas de batucadas que já não existem mais... Ah” como eram emocionantes. Nas escolas de samba, quando terminavam os ensaios e as visitas iam embora, começavam as batucadas.

Eram um barato! Recolhidas as peças de bateria, ficavam somente um ou dois pandeiros. Formava-se uma roda, o partideiro puxava o refrão, a turma repetia e firmava o compasso com palmas de mão. Seguia-se um desavio de versos e pernadas. (...)

As batucadas se acabaram, mas a dança do partido-alto ficou (...)

Enquanto o canto do partido ganhou novas formas, penetrou nos grandes acontecimentos musicais, entrou no disco e atingiu o consumo, os pagodes, onde são incluídos todas as formas de samba dançável livremente, foram chegando de mansinho e continuam ganhando terreno. Dos fundos de quintal dos subúrbios, foi para a porta de botequins no centro da cidade, casas noturnas, teatros.

O pagode é uma festa e como gênero de música é qualquer samba com a linguagem e temas do cotidiano. (...) o pagode já está acontecendo no ambiente familiar dos apartamentos.

Para se formar um pagode em casa, basta reunir um grupo de amigos que esteja a fim de vadiar em comunidade, servir cachaça, cerveja e batida como bebida; mortadela, salaminho e pastel ou qualquer outro salgadinho como petisco. Colocar um disco na vitrola e deixar o pessoal batucar em cinzeiros, garrafas, copos, pratos, panelas, cada um a sua maneira, tentando acompanhar o ritmo. Os mais desinibidos devem incentivar outros a libertar o corpo, soltar as gargantas, mexer com as mãos. Devagarinho vai ser criando o clima, e andes da terceira hora o pagode está formado. Por favor, nada de serviços uniformizados. Misturem os empregados com as visitas, pois nego trabalhando em pagode sem poder participar é tortura. Bem, fica melhor sem aparelhagem de som, mas tem que ter uma boa turma que esteja por dentro dos refrões e partidos, um que toque tantã, outro pandeiro, um outro mais cavaquinho e um pagodeiro que saiba puxar os sambas que a gente bota no ar, mas não podem faltar os sons do Zeca Pagodinho, do Almir Guineto, Bezerra da Silva, Grupo Fundo de Quintal...

No dia seguinte, uma sensação de liberdade, assobios pelas ruas, mãos batucando nos volantes do trânsito congestionado.

Atenção!

É importante que as bebidas quentes sejam trazidas pelos convidados e que as geladinhas sejam compradas na hora, aos poucos, com todos participando da vaquinha.

Tem mais. Pagode sem mulher dando soca não dá pé e só fica realmente da pesada quando rola uma sopa com várias colheres no mesmo prato prá se tomar em conjunto. É o Ritual.”

Ainda, em depoimento, Martinho da Vila diz o que parece ser central em toda movimentação: “O pagode é uma coisa que não é pra ninguém ficar escutando, não é pra ficar ouvindo. É uma coisa de participação.”⁷⁰

O Pagode é uma prática ritualizada focada no engajamento entre os integrantes. Mais do que isso, é um modo de ser e estar muito comum à comunidade afrodiáspórica suburbana do Rio de Janeiro que, por meio da Roda, dialoga com saberes tradicionais, visões de futuros e opressões presentes na sociedade. Não para organizar todos esses elementos, ou para catalogá-los, mas como estratégia de construção de pertencimento que é realizada com certa periodicidade que o dia a dia dessas pessoas, geralmente ligadas à classe trabalhadora, permite.

⁷⁰ Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p. 135

Como se denota pelo encarte do *Batuqueiro* e pelo depoimento de Martinho da Vila, a acepção do que é um Pagode é aberta, aceitando as mais variadas práticas, mas também é fechada em si mesma. Cada Pagode possui seus regramentos próprios criados coletivamente por meio da experiência, o que também pode indicar caminhos ao Direito. O Pagode do Cacique de Ramos possuía regras de conduta e comportamentais específicas. Outros Pagodes possuem outros regramentos. A construção é feita a partir da sociabilidade da Roda, essa experiência individual-coletiva.

Analisando os depoimentos de frequentadores das Rodas de Samba das quartas-feiras, observamos que apesar da naturalidade, descontração e desembaraço serem latentes, há uma organização própria e um código comportamental específico que misturam graus de hierarquia, baseada geralmente em postos de antiguidade; e de meritocracia, baseada na competência dos componentes como sambistas, ritmistas, melodistas ou letristas. Um exemplo dessa relação hierárquica se vê na canção ‘Número Baixo’ (Nei Lopes e Zé Luis), interpretada pelo Grupo Fundo de Quintal e Nei Lo’pes:

Alô Bira Presidente matrícula 000
 Ubirany matricula 001
 Vamo reunir a meninada embaixo da tamarineira
 Pra uma aula de humildade
 É Nei, vou falar eim?
 A humildade não existe em você
 Não é uma virtude sua
 Sua vaidade lhe impede de ver
 A verdade nua e crua (Fica na tua)
 Que você veio depois de nós (muito depois)
 É o que restou da raspa do bracho
 E quem chegou depois da vida tem mais (tem mais o quê?)
 Que respeitar número baixo
 Ih mas quem chegou?
 E quem chegou depois da vida tem mais (tem mais o quê?)
 Que respeitar número baixo
 Número baixo, é quem teve a coragem de ser pioneiro
 E teve o destino de chegar primeiro
 E comer o pão que o diabo amassou
 Pra depois então que a boca do mundo espalhou sua fama
 Se banha na fonte se deita na cama
 Olhando tranquilo tudo que plantou
 Fala Nei
 Número baixo, é todo velha guarda é todo ex-combatente
 Todo fundador, todo linha de frente
 Que riscou seu nome com força no chão
 E aí você que ainda nem bem se livrou dos coelhos
 Vem cantar de galo no nosso terreiro
 Cuidado olha aí vê se presta atenção
 É contigo, Nei

Cuidado Mané vê se presta atenção
 Ai Nei, japinha me conta como é que é esse negócio de número baixo
 Número baixo é quem plantou o trigo pra rapaziada comer o pão, morô?

Como exemplo da hierarquia baseada na competência como músico tem-se a prática das filas. Beth Carvalho conta como ‘descobriu’ e amadrinhou o cantor Zeca Pagodinho por meio desse processo, percebendo a existência de um esquema de filas em volta dos músicos. Os que começam tocando são a ‘diretoria’, os *bambas*, em torno dos músicos ficava a 1ª fila que era composta por uma segunda leva de músicos que também possuíam prestígio na roda e assumiam o posto quando titulares cansavam, ou simplesmente iam socializar no ambiente. Em seguida, uma 2ª e 3ª filas nos mesmos moldes e em grau decrescente de prestígio na Roda.

Dudu Nobre também faz alusão a esse esquema de organização, dizendo que os componentes mais distantes acabavam não tendo a oportunidade de mostrar sua música, pois pelo tempo necessário para que chegasse sua vez, os *bambas* já teriam retornado para assumir seus lugares. Esse fato é corroborado pelo compositor Adalto Magalha, que relata só ter conseguido apresentar um samba depois de frequentar o Cacique por cerca de dois anos.

Sabe-se também que em determinado momento do Pagode, para preservar o caráter autoral e o espaço para composição, se criou uma regra em que toda semana deveriam ser apresentadas músicas novas – o que formava um ambiente propício para surgimento de novos talentos e de composições, servindo também de vitrine, dada a frequência de grandes compositores, intérpretes e produtores. Contudo, para apresentar um novo trabalho, era preciso passar pelo processo das filas.

Silva (2013) aponta para a prevalência e valorização de um saber iniciático, o que já se pode notar pelos depoimentos de Bira Presidente, Ubirany, Almir Guineto e outros, sempre ressaltando a influência que recebera na infância de músicos proeminentes. Em depoimento, Dudu Nobre⁷¹, que frequentou a quadra desde criança, conta que aprendera a tocar tantã com Neoci e repique-de-mão com Ubirany.

Esse valorização do saber iniciático, além de se dar na Roda, onde as tradições são, a todo momento, objeto de diálogo, preservação e transformação, também se mostra como uma

⁷¹ Esquina de Tantas as Ruas, Silva p.17

estratégia de construção de pertencimento e de reafirmação em frente à diversos preconceitos sofridos. Por ser uma manifestação cultural eminentemente dos povos afrodiáspóricos, com forte presença de religião de matrizes africanas, o Samba denominado de Pagode pela indústria fonográfica, é alvo de diversas manifestações preconceituosas sobre o movimento⁷². Como resposta à essas incursões, muitas vezes imbuídas de classicismo e racismo, tem-se a composição de Sereno, Adilson Gavião e Robson Guimarães:

Samba, a gente não perde o prazer de cantar
 E fazem de tudo pra silenciar
 A batucada dos nossos tantãs
 No seu ecoar o samba se refez
 Seu canto se faz reluzir
 Podemos sorrir outra vez
 Samba, eterno delírio do compositor
 Que nasce da alma, sem pele, sem cor
 Com simplicidade não sendo vulgar
 Fazendo da nossa alegria seu habitat natural
 O samba floresce do fundo do nosso quintal
 Este samba é pra você
 Que vive a falar, a criticar
 Querendo esnobar, querendo acabar
 Com a nossa cultura popular
 É bonito de se ver
 O samba correr pro lado de lá
 Fronteira não há pra nos impedir
 Você não samba mas tem que aplaudir

Outro exemplo que reforça a existência de um código de conduta é o episódio contado por Milton Manhães:⁷³ o maestro e clarinetista Paulo Moura, frequentador assíduo dos pagodes do Cacique de Ramos (tendo inclusive se mudado de Copacabana para Ramos), levava o percussionista Naná Vasconcelos que, a exemplo de Paulo, já era consagrado internacionalmente à época. Contagiado pela música, Naná prontamente pega um tamborim e começa a tocar em seu estilo jazzístico até ser interrompido por um dos membros da mesa que diz que o percussionista estava atrapalhando o andamento da música.

Manhães enfatiza esta rigidez, dizendo que, caso o músico não tivesse intimidade ou conhecimento dos ritmos, pessoas e *modus operandi* do pagode, não teria a oportunidade de sequer tocar nos instrumentos. Relata, ainda, a existência de certas rodas temáticas, com assuntos predeterminados para os versadores, explicando que os cantores ao fugir do tema seriam excluídos da mesa.

⁷² Cacique de Ramos Uma história que deu Samba, Pereira p. 106

⁷³ Entrevista de Milton Manhães ao Centro de Memória do Cacique de Ramos

Esse funcionamento não significa negação de outras tradições musicais. Como relata Ubirany, Paulo Moura levava seus alunos para o Cacique de Ramos onde ocorria uma disputa entre os músicos, porém, estes encontros aconteciam geralmente às quintas-feiras e não na roda de samba das quartas, que era considerada nobre:

“De um lado, ficava o pessoal do Cacique; de outro, a garotada da escola de música do Paulo Moura. Então o que acontecia? De vez em quando, rolava uma espécie de desafio: o maestro fazia um sinal, a música parava; aí, os batuqueiros tinham que tirar mil ondas com seus instrumentos e, no fim, dar o tempo certo pra banda do Paulo voltar a atacar. Nós não sabemos ler partitura. Somos músicos do instinto, do coração, e não era fácil encara aqueles jovens cheios de requintes teóricos e técnicos. Mas a coisa deu tão certo que chegamos a fazer apresentações desse tipo na gafieira estudantina.”⁷⁴

Os Pagodes são permeados de ritos e de condutas que objetivam, além do bom funcionamento da festa, a preocupação com a manutenção de tradições e produção de novos sambas, se transformando em reduto de compositores e músicos. Essa organização se dá muitas vezes de forma tácita e comportamental. São leituras de ambiente que um novo frequentador deve fazer antes de ser considerado como um membro pelo resto do grupo. Tomando o exemplo de Naná Vasconcelos e Paulo Moura como emblemáticos, sabe-se que Paulo, fascinado pela cultura do subúrbio, passou a morar em Ramos próximo à Quadra do Cacique e à G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense, ambientou-se ao Cacique e passou a ser considerado na e da Roda. Já seu amigo Nana Vasconcelos, que não teve uma leitura do ambiente tão apurada, acabou interferindo na dinâmica, o que também faz parte da lógica do ambiente e, após a correção do desvio, retornou à cadência e ao funcionamento da Roda.

Os ritos e processos da Roda, do Pagode e do Partido buscam uma organização. Não nos termos da organização formal ou normatizada: desejam mais uma preparação de ambiente para explorar potencialidades, vidas por meio de modos de ser e de práticas tradicionais, mas sempre com o olho voltado para o futuro. Essa postura e objetivo podem ser importantes para pensarmos em um fenômeno jurídico permeado por estas características e que consiga valorizar a participação para além de dispositivos formais, para que seus integrantes se sintam verdadeiramente incluídos na dinâmica e possam influenciá-la.

⁷⁴ Esquina de Tantas as Ruas, Silva p.19

MAIS UM POUCO VAI CLAREAR

Este projeto pensa o Direito a partir de um movimento estético e cultural fundamental na música popular brasileira, como uma tentativa de me reconciliar com o Direito e de vislumbrar um caminho mais democrático e igualitário que faça da Arte e das manifestações culturais exemplos de outros mundos possíveis. Também ensaia uma singela homenagem à música no seu sentido mais amplo que sempre me acompanha, me aconselha e constrói muitos de meus mundos e pensamentos: a performance, o evento e o acontecimento. Já que ‘em cada experiência se aprende uma lição’, talvez a aqui narrada possa servir em alguma medida para pensarmos esse fenômeno coletivo que é o Direito. Ainda, busco exaltar a instituição Cacique de Ramos e a todos que integram essa experimentação cultural de frestas e sincopada, bem como aqueles que tocam e se tocam por essas músicas, ritmando direitos pelo chão, pela rua, pela roda, pela quadra, à sombra da Tamarindeira.

Muitas vezes, o Direito age como instrumento aliado a projetos de dominação, de exclusão e de negação de vidas, corpos e culturas, sobretudo as afrodiaspóricas, indígenas e marginalizadas. É por acreditar em um Estado e um Direito também a partir da vida e da Arte, combatendo esse processo de exclusão e buscando pertencimentos, encantamentos e síncope, que “toco” esse trabalho (talvez com alguma ingenuidade).

Este projeto foi, antes de tudo, uma experimentação de simbologias, de coisas e de sentimentos feita nestes tempos de não-vida, descaso e morte, por meio de um impulso imaginativo e de uma espécie de espasmo otimista, para se pensar em um Direito atravessado de uma arte popular do nosso chão e que busque um futuro em que possamos achar o tom, um acorde com lindo som e para fazer com que fique bom, outra vez, o nosso cantar. O show tem que continuar.



Fachada do Cacique de Ramos. Fonte:

<https://www.facebook.com/centrodememoriacaciquederamos/photos/460672707801189/>

REFERÊNCIAS

____ **Projeto Memória Caciqueana** - Entrevista nº 6 – Milton Manhães - . Direção: Walter Pereira. Fotografia de Marcio Lopes. Youtube: Centro de Memória do Cacique de Ramos, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=558diBujxP4&ab_channel=CentrodeMem%C3%B3riadoCaciquedeRamos Acesso em: 27 jan. 2021.

____ Almir Guineto - **Caxambu do Salgueiro**. Produção: Núcleo de Midia do Insituto Tear. Youtube: [s.n.], 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BezjqGiNaBc&ab_channel=InstitutodeArteTear. Acesso em: 27 jan. 2021.

____ **Isto é Fundo de Quintal**. Direção: Karla Sabah. Youtube: Karla Sabah, 2004. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=29zHOd4UNCo&ab_channel=KarlaSabah Acesso em: 27 jan. 2021.

____ **Entrevista - Beth Carvalho. Buteco do Edu**, 5 ago. 2010. Disponível em: <https://butecodoedu.wordpress.com/2010/08/05/entrevista-beth-carvalho/> Acesso em: 27 jan. 2021.

____ **História e documentário do Cacique de Ramos carnaval RJ**. Youtube: Guia do Carnaval, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bt_zIGGdcxQ&ab_channel=GuiadoCarnaval . Acesso em: 27 jan. 2021.

____ **Projeto Memória Caciqueana** - Entrevista nº 1 - Ubirajara Felix do Nascimento - Bira Presidente. Direção: Walter Pereira. Fotografia de Marcio Lopes. Youtube: Centro de Memória do Cacique de Ramos, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ERIO-h4O9qo&ab_channel=CentrodeMem%C3%B3riadoCaciquedeRamos . Acesso em: 27 jan. 2021.

____ **Projeto Memória Caciqueana** - Entrevista nº 4 – Noca da Portela- . Direção: Walter Pereira. Fotografia de Marcio Lopes. Youtube: Centro de Memória do Cacique de Ramos, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4v9pDefrUjU&ab_channel=CentrodeMem%C3%B3riadoCaciquedeRamos Acesso em: 27 jan. 2021.

CAMPOS, Isabel Soares e RUBERT, Rosane Aparecida. **RELIGIÕES DE MATRIZ AFRICANA E A INTOLERÂNCIA RELIGIOSA**. Cadernos do Lepaarq, Vol. XI, nº22, 2014

FONSECA, Ivonildes da Silva. **MESAS, GIRAS, TOQUES E SAMBAS: INTOLERÂNCIA E LEGITIMAÇÃO DOS CULTOS AFRO-BRASILEIROS PARAIBANOS**. Tese de Doutorado Sociologia na UFPA, orientada por Dr. Marcos Ayala e coorientada por Dr. Luis Tomás Domingues, João Pessoa, 2011.

FRANZONI, Julia Ávila. **Geografia Jurídica Tropicalista**. Revista Direito & Praxis (dossiê de 10 anos), 2019. LOPES, Nei – **Dicionário das história social do samba/ Nei Lopes**, Luiz Antônio Silmas. -6.ed- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

GIUMBELLI, Emerson. 1997. **O CUIDADO DOS MORTOS: UMA HISTÓRIA DA CONDENÇÃO E LEGITIMAÇÃO DO ESPIRITISMO**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. 326 pp.

GONZALEZ, Lélia. **A CATEGORIA POLÍTICO-CULTURAL DE AMEFRICANIDADE**. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-82.

LOPES, Nei.. In: BLOG IMS. **Pagode, o samba que faz escola**. BlogIMS: Instituto Moreira Sales, 28 jan. 2020. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/pagode-o-samba-que-faz-escola-por-nei-lopes/> Acesso em: 27 jan. 2021.

LUIZ Carlos da Vila na **Conversa Afinada**. https://www.youtube.com/watch?v=oajYguWPtSE&ab_channel=LeandroMiguel: TV BRASIL, 2006. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oajYguWPtSE&ab_channel=LeandroMiguel Acesso em: 27 jan. 2021.

OLIVEIRA, Bernardo e COELHO, Fred. **TRANSISTÓRIA, TRANSISTOR: AS MÁQUINAS E AS MUSAS**. Outros Críticos, [s. l.], ed. 10, 15 fev. 2019. p. 6-11

OLIVEIRA, Bernardo. **A DANÇA VEM ANTES. A MÚSICA ‘OLHA’ E TOCA”: ”: A PALAVRA PERCUSSIVA NA CANÇÃO BRASILEIRA**. Suplemento Pernambuco: Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco, [s. l.], 28 dez. 2020. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2600-a-dan%C3%A7a-vem-antes-a-m%C3%BAsica-olha-e-toca-1%C2%AA-parte-de-ensaio-sobre-a-palavra-percussiva.html>. Acesso em: 19 fev. 2021.

OLIVEIRA, Bernardo. **A DANÇA VEM ANTES. A MÚSICA ‘OLHA’ E TOCA”: ”: A PALAVRA PERCUSSIVA NA CANÇÃO BRASILEIRA PARTE 2**. Suplemento Pernambuco: Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco, [s. l.], 28 dez. 2020. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2600-a-dan%C3%A7a-vem-antes-a-m%C3%BAsica-olha-e-toca-1%C2%AA-parte-de-ensaio-sobre-a-palavra-percussiva.html> Acesso em: 19 fev. 2021.

OLIVEIRA, Laís Vianna de. **TERREIRIZAR PARA DESCOLONIZAR: RACISMO EPISTEMOLÓGICO**, Samba e os Terreiros Cariocas. Revista África e Africanidades, Ano XIII, n. 36, nov. 2020. p. 66-76.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder, **Cacique de Ramos – Uma História que deu Samba/ Carlos Alberto Messeder Pereira**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

PIRES, Breiller. Teresa Cristina: **O samba reflete o machismo, mas de um modo menos hipócrita**. El País, El País, 25 abr. 2017. Cultura, p. 1. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/19/cultura/1492633343_894848.html. Acesso em: 27 jan. 2021.

REIS, Leonardo Abreu. **Memória Familiar do Cacique de Ramos**. Orientador: Miguel Angel de Barrenechea e Jô Gondar. 2003. 121 p. Tese (Mestrado em Memória Social e Documento) - Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

SAMBA DORINA. **Sambando.com**. 2019. Disponível em: <<https://www.sambando.com/a-invencao-da-roda-de-samba>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

SILVA, Fabio Lopes da. **ESQUINA DE TANTAS RUAS:: OS PAGODES DO CACIQUE DE RAMOS NO ESPAÇO URBANO CARIOCA**. Fenix: Revista de História e Estudos Culturais, Santa Catarina, v. 10, n. 1, ed. Ano X, p. 1-22, Jan/Junho 2013.

SIMAS, Luiz Antônio – **O corpo encantado nas ruas** – Luiz Antonio Simas. – 7ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. **Escola de Saberes - aula aberta:: Os Rios que Formam o Rio. In: Escola de Saberes - aula aberta: Os Rios que Formam o Rio**. Youtube: Fundação Progresso, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bcTXTN8EpTo&list=LL&index=4&t=3900s&ab_channel=Fundi%C3%A7%C3%A3oProgresso. Acesso em: 19 fev. 2021.

VERGARA, Carlos. **Carlos Vergara sobre Cacique de Ramos**. Vimeo: MAMRIO, 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/435540531>. Acesso em: 27 jan. 2021.